



قام بتصوير هذه الاطروحة وعملها نسخة الكترونية

{محمد قصي عبد الواحد}

بعد

أن حصل عليها كنسخة ورقية من

{محمد منيب حسن}

جعلها الله في ميزان حسناتنا

ح

الباب الثاني

دراسة تفصيلية للأثار الرخامية في الموصل خلال العهدين الأتابكي والإسماعيلي

الفصل الأول

الداخل الأتابكية والديفانية

الفصل الأول

المدخل الأتابكية والأيلخانية

أولا / مدخل مزار الامام عبد الرحمن

يتقدم المدخل المذكور الغرفة الأثرية لمزار الامام عبد الرحمن ^(١) (رسم ٢٤) ويعد من أهم المداخل التي انتهت إليها نظرا لكونه من أقدم المداخل التي تخلقت في المدينة من جهة ، ولأنه يحمل اسم بانيه المحدد التاريخ من جهة أخرى ، إذ يساعدنا ذلك على ارجاع بعض العناصر الأثرية المماثلة الى تاريخها التقريبي عن طريق الدراسة المقارنة . وما يؤسف له أنه طلي مؤخرا بالأصباغ الدهنية الخضراء التي شوهت كثيرا من معالمه .

ويتألف من عدة قطع من الرخام الأزرق ركب على هيئة اطار طوله (٣١٨م) وعرضه (٢٣٨م) وثخنه (٢٨م) يحف بفتحة مستطيلة (١٩٣×١٢٠م) تمتد فوقها عتبة مستطيلة أيضا (٤٨م × ١٠٠م) يحملوها عقد منبسط منح (٢) .

فالاطر يتألف من عدة أفرز وأشرطة مختلفة القطاعات والأحجام والأشكال أهمها أفرز موجي ^(٣) (رسم ١٩٣) ثم شريط عرضه (١٤سم) تكتفه كتابة بخط الثلث متضمنة اسم المشيد والقابله والدعاء له ^(٤) وعلى الرغم من قراءة النص من قبل كثير من المهتمين بالشؤون الأثرية الموصلية أمثال نيقولا سيوفي ، وأحمد الصوفي ، وسعيد الديوب جسي ،

(١) يقع مزار الامام عبد الرحمن في الجهة الشمالية الغربية من مدينة الموصل في محلة الخاتونية (رسم ٢٣) وهو من بقايا المدرسة العزية التي بناها الأتابك عز الدين مسعود بن قطب الدين مودود (٥٧٦ - ٥٨٩ هـ) واتخذ من مزار الامام عبد الرحمن فيما بعد ، وقد تداعت الحصار الأصلية ورمت عدة مرات فزال معظم معالمها . ولم يبق منها حاليا سوى غرفة واحدة تعلوها قبة ، ويتقدمها المدخل الذي نحن بصدده دراسة ، ويتقدم كل ذلك غرفة حديثة العهد (رسم ٢٤) . (الجمعية : المرجع السابق ص ٦٦ و ٦٧) .

(٢) أنظر الرسوم : ٦٨٣ ، ٤١٠ ، ٤٠٠ والصور : ٧ - ٩ .

(٣) الأفرز الموجي : هو عبارة عن تقعر سرعان ما يصعد بصورة تدريجية نحو الأعلى ثم يرتد منحنيا نحو الأسفل بصورة رأسية فيتحول من الحالة المقعرة الى الحالة المحدبة مما يعطيه شكل الموج .

(٤) أنظر الرسوم : ١٤٠ ، ٤٠٤ ، ١٤١ والصور : ٨ ، ٧ ، ١١ ، ١٠ .

وأخيرا أورد هاهرزفيلد على النحو التالي : ((٠٠٠ والتوفيق والدولة الدائمة —
الاتصال ؟ لمولانا المادل العالم المؤيد المنصور عز الدنيا والدين ركن الاسلام والمسلمين
(عز نصره) (المجاهد) ٠٠٠ حامي ٠٠٠ المسلمين شمس المعالي قاهر الخوارج والمتمردين
والمتمردين قاتل الكفرة والمشركين ملك أمرا (امير ؟) (و) أتابك مسعود بن مودود بن
زنكي بن آقسنقر (نصر) ٠٠٠)) (١) .

ولدى رجوعي للنص ومعاينته وجدت أن بدايته تدل على عدم استقراره ونقصانه لوجود
حرف المطف في بدايته الذي يوحي بوجود كلمات قبله ، بالإضافة الى انطمار قسم —ن
أسفل المدخل . ولهذا تثبت في المكان واهتديت الى بداية النص وظهرت لدى كلمة
جديدة وهي (المر) (٢) فأصبح النص كالآتي بعد اكماله وتحليله وتصحيح ما وقع به —ه
الآخرين من هفوات : ((المر والتوفيق والدولة الدائمة الاتصال لمولانا المالك المادل
العالم المؤيد المنصور عز الدنيا والدين ركن الاسلام والمسلمين نصره المجاهد بن حافظ
بلاد المسلمين شمس المعالي قاهر الخوارج والمتمردين قاتل الكفرة والمشركين ملك امـ
الشرق أتابك مسعود بن مودود بن زنكي بن آقسنقر)) (٣) .

والنص المذكور يمكن أن نقسمه الى ثلاثة أقسام حسب محتوياته :

أ . الدعاء للشخص المنشئ : ويشتمل على العبارات التالية ((المر والتوفيق والدولة
الدائمة الاتصال)) (٤) .

ب . القاب للشخص المنشئ وتشمل معظم النص مبتدئة من نهاية الدعاء متضمنة العبارات
التالية : ((لمولانا المالك المادل العالم المؤيد المنصور عز الدنيا والدين ركن —ن
الاسلام والمسلمين نصره المجاهد بن حافظ بلاد المسلمين شمس المعالي قاهر الخوارج
والمتمردين قاتل الكفرة والمشركين ملك امرا الشرق أتابك)) (٥) .

(١) Herzfeld, Archäologisch Reise im Euphrat und Tigris Gebiet, Band 11, P. 292 .

(٢) أنظر الرسم : ٤٠ والصورة ١٠ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٤٠٤٥٤٠ - ١٤١٠ والصور : ٧ ٨ ١٠ ١١ ١٢ .

(٤) أنظر الرسم : ١٤٠٤ والصورة ١٠ .

(٥) هذا وكنا قد تطرقنا الى استعمال الدعاء في النصوص الأثرية لدى المسلمين عند
تعرضنا الى نصوص المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٢٤ ١٢٥ .

ولابد لنا بعد ذلك من شرح هذه الألقاب لتبيان مدلولاتها :

فلقب (مولانا) : أصله (مولى) ^(١) مضافا الى ضمير جمع المتكلم فقيل (مولانا) . واستعمل لقب مولانا للخلفاء المباسيين ، وكذلك أطلق على السلاطين السلاجقة ^(٢) ، وأمتد فشمل سلاطين الأتابكة في الموصل ، كما نلاحظ في هذا النص ، وكذلك ورد في ضمن القباب بدر الدين لؤلؤ ^(٣) ، كذلك ورد ضمن ألقاب ملوك الأتابكية في الشام ، مثل الملك نور الدين محمود ^(٤) ، كما شاع بين ملوك بني ارتق ^(٥) ، وقد صار من أهم ألقاب السلاطين والملوك منذ عهد صلاح الدين الأيوبي ، حيث أوصى الكتاب في دساتيرهم باستعماله كعلم على السلطان ^(٦) ، ثم استعمل اللقب أيضا في عصر المماليك ^(٧) . ويرجح أنه في أواخر هذا العصر أطلق اللقب اطلاقا شعبيا على أئمة الدين ^(٨) .

(المالك) : خلاف الملوك . وهو من الألقاب الملكية في العصر الاسلامي ، وربما أقدم استعمال له في النقوش اطلاقه على ظهير الدين طغتكين أتابك في نص انشائي بتاريخ سنة ٥٠٦ هـ في مسجد عمر في بصرى ^(٩) . ويعد من الألقاب النادرة الشيوع في العراق ،

(١) المولى : يطلق على السيد وعلى الملوك والعتيق وعلى المنتسب الى قبيلة وقد استعمل كلقب بمعنى السيادة أحيانا ، ومعنى الانتماء أحيانا أخرى ، وهو في كلتا الحالتين مشتق من المعنى الاصلى للكلمة على سبيل الكناية . وقد ورد لفظ المولى في بعض النقوش مشيرا الى الصلة الحقيقية . وقد تطور استعمال اللفظ فاتي به كلقب على سبيل التواضع ، كما استعمل كلقب رفيع بمعنى السيد : فاطلق على الحاكم . (د . حسن الباشا : الألقاب الاسلامية في التاريخ والوثائق والآثار ، ص ٥١٦ ، ٥١٧) .

(٢) المرجع نفسه ص ٥١ ، ٥٢٢ ؛ ابن ناوية البغدادي : الجمان في تشبيهات القرآن ، ص ٤٠ .

(٣) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٠٠ ؛ يوسف ذنون : دراسة جديدة لكتابات الموصل الاثرية ، ص ٢٢٦ .

(٤) كامل شحادة : من مآثر نور الدين زنكي العمرانية في حماة (الجامع النوري) ، ص ٩١ .

(٥) د . جمال محرز : المرايا المعدنية الاسلامية ، ص ١٣٤ .

(٦) د . عبد الرحمن فهمي : دراسة لبعض التحف الاسلامية ، ص ٢١٣ .

(٧) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٥٢٢ ؛ د . عبد الرحمن زكي : قلعة صلاح الدين الأيوبي وما حولها من الآثار ، ص ٥٣ ؛ د . صبحي الصواف : الأبواب السريسة في قلعة حلب ، ص ١١١ .

(٨) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٥٢٢ .

(٩) المرجع نفسه ، ص ٤٤٤ .

ولم نجده الا في كتابات مدخل الخان الواقع على الطريق بين الموصل وسنجار الذي بني من قبل بدر الدين لؤلؤ ضمن الألقاب التي تعود لهذا الماهل (١) .

وقد شاع استعماله في عصر المماليك في مصر ومن أمثلة ذلك ورود ضمن القاب الملك الأشرف شعبان وقانصوه الغوري (٢) ، والأشرف قايتباي (٣) ، وقانصوه الغوري (٤) ، والناصر محمد بن قلاوون (٥) .

(المعادل) : في اللغة خلاف الجائر وهو من القاب الملوك ونحوهم من ولاية الأمور ، وهو من أعلى الصفات لهم لأنه بالمعدل تسمى الممالك ويأمن الرعية وتصلح الأمور . وقد ورد هذا اللقب كصفة عامة للسلاطين في بعض النقوش ، فأطلق على أبي المباسم مأمون بن مأمون حواريه شياه في نص انشاء بتاريخ ٤٠١ هـ ، وعلى نصر الدين تنفج خسان أبراهيم في سكة بتاريخ ٤٠٧ هـ من أوزكند (٦) ، وعلى السلطان السلجوقي أبي الفتح ملكشاه بن سلجوق ، وأطلق أيضا على بعض وزراء الدولة السلجوقية كنظام الملك ووزراء الدولة الفاطمية مثل المغربي (٧) .

وعرف هذا اللقب في الشام حيث لقب به نور الدين محمود زنكي (٨) ، كما لقب به الملك الارتقي المعز أبو الفضل ارتق شاه (٩) . وفي الموصل لقب به بدر الدين لؤلؤ (١٠) .

(١) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٣٩ .

(٢) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٤٤٤ .

(٣) الصفحة نفسها ؛

Creswell, The Muslim Architecture of Egypt, Vol.11, Pl. 47c .

(٤) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٤٤٤ .

(٥) Devonshire , Ramble in Cairo , P. 28, Pl. XVIII ;

د . عبد الرحمن زكي : المرجع السابق ، ص ٥٣ .

(٦) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٣٨٨ .

(٧) الصفحة نفسها .

(٨) Berchem , Arabische Inschriften , P. 38 .

(٩) د . جمال محرز : المرجع السابق ، ص ١٣٤ .

(١٠) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٠ ؛ يوسف ذنون : المرجع السابق ، ص ٢٢٦ .

وفي عهد المماليك أطلق اللقب مجردا من ياء النسبة على السلاطين ، بينما استعملت النسبة اليه (العادلي) لأكابر المسكرين من النواب ونحوهم ، كما أطلق (العادل) كنسبة خاص لكثير من رجال الدولة (١) .

(العالم) : من ألقاب العلماء ، إلا أنه كان في الحقيقة من الألقاب المشتركة في الاصطلاح بين رجال الحرب والادارة . وكان من الألقاب التي يعتز بها الملوك ، وكان في هذه الحال يرد غالبا (بالعامل) و (بالعادل) . وقد وردت في النقوش ضمن ألقاب هذه الطوائف المختلفة . فأطلقت مثلا على معز الدولة أرسلان تكين أبي الفضل المباش في نص بتاريخ سنة ٤٣٣ هـ (٢) . كما أطلق على السلطان السلجوقي أبي الفتح ملكشاه بن سلجوق (٣) ، وأطلق أيضا على نور الدين محمود في الشام (٤) ، والملك الأرمني الممزا أبو الفضل أرتق شاه (٥) ، كما ورد في الموصل ضمن القاب بدر الدين لؤلؤ (٦) ، وورد أيضا هذا اللقب وسابقه ضمن القاب لبعض ملوك الدولة الأيلخانية (٧) .

وفي عصر المماليك كان اللقب يأتي غالبا ضمن القاب السلاطين مجردا من ياء النسبة ، أما في حالة غيرهم من رجال الدولة فكان يرد بصيغة النسبة (٨) .

(المؤيد) : اسم مفعول من الأيد وهو القوة ، والمراد أن الله تعالى يؤيده ويقويه . وهو من الألقاب التي تشير إلى تقوى الملقب : إذ أنه مؤيد من السماء يأتيه النصر من عند الله (٩) ، وقد ورد في القاب أبو نصر أحمد بن مروان بنص انشاء بتاريخ سنة ٤٢٦ هـ (١٠) ،

(١) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٣٨٨ ، ٣٨٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٣٩٠ .

(٣) ابن ناوية البغدادي : المرجع السابق ، الورقة الاولى .

(٤) كامل شحادة : المرجع السابق ، ص ٨٨ .

(٥) د . جمال محرز : المرجع السابق ، ص ١٣٤ .

(٦) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٠٠ .

(٧) مهابد رويش : الألقاب على المسكوكات الأيلخانية ، سومر لسنة ١٩٦٥ م ، ص ٢١ ، ص ١٥٩ .

(٨) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٣٩٠ .

(٩) المرجع نفسه ، ص ٥٢٣ .

(١٠) Gabriel , Voyages Archeologiques , Dans La Turquie Orientale, Texte 1, P. 312, No. 45 .

كما ورد في المهد السلجوقي ضمن القاب السلطان أبو الفتح ملكشاه بن سلجوق^(١) ، كما لقب به نور الدين محمود بالشام^(٢) ، وكذلك شاع بين بني أرتق فلقب به الملك المعز أبو الفضل أرتق شاه^(٣) ، أما في الموصل فتلقب به بدر الدين لؤلؤ^(٤) . وبعد فقد استعمل اللقب مضافا الى ياء النسب فاطلق (المؤيدى) على الامراء^(٥) .

(المنصور) : نعت خاص للخليفة أبي جعفر ثاني خلفاء بني المباس ، ثم نعت به بعد ذلك كثيرون سواء في المشرق أم المغرب^(٦) مثال ذلك أبو نصر احمد بن ——— روان^(٧) والسلطان أبو الفتح ملكشاه بن سلجوق^(٨) ، وكذلك الملك المعز أبو الفضل أرتق شاه^(٩) ، كما كثر شيوع هذا اللقب في مصر المملوكي^(١٠) . وفي الموصل ورد ضمن القاب ——— بدر الدين لؤلؤ^(١١) .

ولقب المنصور يشير الى أن صاحبه مؤيد من الله لان النصر من السماء ، وكانت لفظة (المنصور) تستعمل في مصطلح عصر المماليك كأحد الصفات التي تجرى مجرى التقاويل فكانت توصف بها بعض الاشياء^(١٢) .

(عز الدنيا والدين) : لفظ (عز) كان يضاف اليه بعض كلمات لتكوين القاب مركبة مثل : عز الاسلام ، عز الدين ، وعز الدولة^(١٣) ، وهنا أضيف الى كلمتي الدنيا والدين .

(١) ابن ناوية البغدادى : المرجع السابق ، الورقة الاولى .

(٢) Berchem , op. cit., P. 38 .

(٣) د . جمال محرز : المرجع السابق ، ص ١٣٤ .

(٤) سيوفى : المرجع السابق ، ص ٢٠٠ ؛ يوسف ذنون : المرجع السابق ، ص ٢٢٦ .

(٥) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٥٢٣ .

(٦) المرجع نفسه ، ص ٥١٢ .

(٧) Gabriel , op. cit., Texte 1, P. 312 , No. 45 .

(٨) ابن ناوية البغدادى : المرجع السابق ، ص ١ .

(٩) د . جمال محرز : المرجع السابق ، ص ١٣٤ .

(١٠) د . علي ابراهيم : دولة المماليك البحرية ، ص ٢٠٢ ، ٢٠٣ .

(١١) يوسف ذنون : المرجع السابق ، ص ٢٢٦ .

(١٢) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٥١٣ .

(١٣) المرجع نفسه ، ص ٤٤٠ .

والجدير بالذكر أن اضافة اللقب الى الدين ظهر في بني بويه منذ حوالي ٤٠٠ هـ .
وانخاف رجال الدولة لهذا النوع من التلقب يشير الى مشاركتهم للخلفاء في شئون الدين
بعد استئثارهم بأمور الدولة ويعد في الوقت نفسه رمز لاضمحلال الخلافة (١) .

وربما كان ذلك محاولة لتجريد الخليفة من الأمور الدينية التي تمسك بها ، ويدل في
نفس الوقت على الصراع المذهبي بين البويهيين المعتنقين للمذهب الشيعي ، وبين الخليفة
الذي كان على مذهب السنة .

ويلاحظ أحيانا ضم (الدنيا) الى الدين ، وقد أطلق ذلك على تنج خان ابراهيم
في سكة بتاريخ ٤٥٧ هـ فصار (نصر الدنيا والدين) (٢) .

ونظرا لانتشار الألقاب المضافة الى الدين في كل من الدولة العباسية والدولة
الفاطمية عم استعماله في القرن السابع الهجري جميع أنحاء العالم الاسلامي ، ولكن شيوعه
في الغرب الاسلامي أقل من شيوعه في المناطق الأخرى . وظل الخلفاء العباسيون يمنحون
الألقاب المضافة الى (الدين) كرمز تكريم لأفراد دولتهم (٣) .

(ركن الاسلام والمسلمين) : ركن الشيء في اللغة جانبه الأقوى . وقد ورد في الآية
الكرامة (أو أوى الى ركن شديد) أي فيه العزة والمنعة . وكان اللفظ يدخل في تكوين
بعض الألقاب المركبة مثل (ركن الاسلام) (٤) .

أما لقب (ركن الاسلام والمسلمين) : فقد أطلق على السلطان ملكشاه السلجوقي في
نص أنشاء بتاريخ سنة ٤٨٠ هـ في القلعة بحلب . وقد جعلت دساتير الألقاب الملوكية
الألقاب المضافة الى (الاسلام والمسلمين) أعلى الألقاب المركبة ، وذكرت أنها في أولها
بعد لقب التصريف الخاص ، وذلك بحجة أن المضاف يشرف بشرف المضاف اليه ، ولمسما كل
الاسلام أشرف شيء عند المسلمين وجب تقديم ما يضاف اليه . وكان لقب (ركن الاسلام
والمسلمين) يستعمل في عصر المماليك عموما للمسكريين (٥) . وفي الموصل ورد اللقب المذكور

(١) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ١٤٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٤٤ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٤٧ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٣٠٤ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ٣٠٥ .

بالإضافة الى نصنا هذا ضمن القاب بدر الدين لؤلؤ (١)

(نصرة المجاهدين) : نصرة من أسماء الهالفة في اللغة العربية (٢) وهو على وزن (فعللة) بضم الفاء وفتح الميم ويعد من الابنية المستعملة للنموت في العربية . وقيل أيضا رجل ضحكة : كثير الضحك ، ولعبة : كثير اللعب ، وخدعة كثير الخداع (٣) ، ومثلها قوله تعالى في صفة غائب الناس : (ويل لكل همزة لمزة) (٤) . وقال عليه الصلاة والسلام : (ليس القوى بالصرعة) أي كثير الصراع .

وقد أضيف الى هذا اللقب بعض الألقاب لتكوين القاب مركبة مثل (نصرة الجيوش) ، و (نصرة الدين) (٥) ، وهنا أضيف الى (المجاهدين) فأصبح (نصرة المجاهدين) .

(حافظ بلاد المسلمين) : الحافظ اسم فاعل من الحفظ بمعنى الاستظهار او الحراسة وهو من القاب المحدثين وقد اختص بهم لضرورة حفظهم للاحاديث واسماء الرجال ونوارىخهم ونحو ذلك (٦) . ويدخل هذا اللقب في تكوين بعض الألقاب المركبة ، مثل (حافظ الثغور) و (حافظ الجمهور) (٧) ، وهنا أضيف الى كلمتي (بلاد المسلمين) ، فأصبح (حافظ بلاد المسلمين) .

(شمس المعالي) : أضيف لفظ (شمس) الى كلمات أخرى لتكوين بعض الألقاب المركبة ، وتشير هذه الألقاب الى أن صاحب اللقب بالنسبة الى الطائفة المعبر عنها في المضاف اليه يشبه الشمس في الظهور واعطائها النور والحياة للعالم . وقد عرف من هذه الألقاب من عصر الماليك (شمس الأفق) و (شمس الشريعة) و (شمس النصر) و (شمس المذاهب) ،

(١) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٠٠ .

(٢) د . خديجة الحديثي : ابنية الصرف في كتاب سيويه ، الطبعة الاولى ، بغداد ١٣٨٥ هـ / ١٩٦٥ م ، ص ٢٦٩ .

(٣) ابن السكيت : اصلاح المنطق ، شرح وتحقيق احمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، الطبعة الثانية ، مصر ١٣٧٥ هـ / ١٩٥٦ م ، ص ٤٢٧ - ٤٢٨ .

(٤) الهمزة : الآية ١ .

(٥) د . حسن الهاشما : المرجع السابق ، ص ٥٣٢ .

(٦) المرجع نفسه ، ص ٢٥٢ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ٢٥٣ .

وجميعها من ألقاب العلماء (١) . وهنا أضيفت كلمة (شمس) الى كلمة (المعالي) لتكوين اللقب المركب .

والمعالي : جمع (معلاة) وهي الرفعة والشرف ، وقد أطلق هذا اللقب على الأمير قابوس بن وشمكير في نص انشاء بتاريخ سنة ٣٧٥ هـ في جرجان (٢) . والجدير بالذكر أن عز الدين مسعود بن مودود أنفرد بهذا اللقب في الموصل .

(قاهر الخوارج والمتمردين) : القاهر في اللغة الغالب ، وهو من صفات الله الحسنى ، ولذلك كره التلقب به (٣) ، وكان يدخل في تكوين بعض الألقاب المركبة مثل (قاهر الخوارج والمتمردين) . وقد أطلق هذا اللقب على السلطان شعبان في نقش بتاريخ سنة ٧٧٠ هـ (٤) . وفي الموصل تلقب به بدر الدين لؤلؤ (٥) .

(قاتل الكفرة والمشركين) : قاتل كان يضاف الى بعض كلمات مثل : الكفرة والملحدين لتكوين القاب مركبة . ولقب (قاتل الكفرة والمشركين) أطلق على نور الدين في نص انشاء في الجامع النوري بحماة ٥٥٨ هـ . ويعتبر هذا اللقب أثرا من آثار النهضة السنية التي كان من مظاهرها الدفاع عن الاسلام السني ضد الصليبيين والاسماعيلية ، وقد تصدر الأتاكبة الجهاد ضد الصليبيين (٦) ، ومن الذين تلقبوا بهذا اللقب في الموصل ، بالإضافة الى عز الدين مسعود ، هو الملك بدر الدين لؤلؤ (٧) .

(ملك) : الملك لقب يطلق على الرئيس الأعلى للسلطة الزمنية ، وهو لقب معروف في اللغات السامية . وقد ورد في بعض الآيات القرآنية . ولم يعرف هذا اللقب في صدر الاسلام ، ولا في العصر الاموي ، ولكن في العصر المباسي نتيجة لاستقلال بعض السولاة

(١) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٣٦٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٣٦٠ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٤٢٦ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٤٢٧ .

(٥) يوسف ذنون : المرجع السابق ، ص ٢٢٦ .

(٦) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٤٢٣ .

(٧) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٠٠ .

عن مركز الخلافة من جهة ، واستبداد بعض الأمراء بالسلطة من جهة أخرى ظهر لقب (الملك) الذي يحمل في طياته معنى السيادة العليا ، فقد أطلق على أمراء بني سامان في بخارى ، كما أطلق في ميفسارقين ، وشاع بعد ذلك بين بني بويه ، ثم عرف فيما بعد في عصر السلاجقة ، والعصر الفاطمي ، والعصر الأيوبي ، والعصر المملوكي ، وفي هذا العصر الأخير كان اللقب يستخدم في مخاطبة ملوك النصارى عن السلطان ، وكان يستعمل أيضا مضافا الى ياء النسبة (الملكي) (١) .

وشاع استعمال لقب (الملك) في الحصور المتأخرة في غير مصر في مكة والجزائر (٢) .

(أمر) (٣) : جمع (أمير) والأمير في اللغة ذو الأمر والتسلط ، وهو لقب من القاب الوظائف (٤) . ويرجع استعماله في الاسلام كأسم لوظيفة الى عصر النبي (ص) حين كان يقصد به الولاية على الحكم أو رئاسة الجيش ونحو ذلك . وقد استعمل أيضا بمعنى الولاية العامة في هذا العصر المتقدم ، وقد استعمل (الأمير) كلقب وال على الوظيفة لولاية الأمصار التابعة للخلافة الاسلامية العامة (٥) .

ولم يقتصر استعمال لقب (الأمير) للإشارة الى وظيفة ، بل استعمل أيضا كلقب فخري منذ العصر الأموي ، وكان اللقب في الدولة العباسية يطلق على ولي العهد ، ثم أطلق على بني بويه لما استبدوا بأمر الدولة العباسية (٦) . أما في الدولة الفاطمية فقد استعمل

(١) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٤٩٦ - ٥٠١ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٥٠١ .

(٣) أورد سيوفي والديوه جي الكلمة بالهمزة (أمراء) (سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٠٨ ، الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٤١ ، حاشية ٣) . بينما الهمزة غير موجودة بالأصل ، وكان المفروض أن تثبت الهمزة ما دام الكلام متصلا ، ولأن قصر الممدود عادة يستعمل في آخر الكلام فيكون حينئذ كالسكون المستعمل عند الوقف . والتخلص من الهمزة وقصرها وقلبها صفة مشهورة في كلام العامة قديما وحديثا ومن ذلك قولهم : وزه وزيهق وكريلا في اوزة وزهق وكريلا . فحذفوا في الاول وقلبوا في الثاني وقصروا الممدود في الثالث . (مقدمة الدكتور عبد العزيز مطر لكتاب ابن الجوزي : تقويم اللسان ، ص ٥٦ ، ٥٧) .

(٤) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ١٨٩ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ١٨٠ .

(٦) المرجع نفسه ، ص ١٨٧ .

بمعنى الوالي ، ثم عم اطلاقه على أبناء الخلفاء ، كما أطلق على رجال الدولة (١) . وفي الموصل ورد بكثرة ضمن ألقاب بدر الدين لؤلؤ على خلفائه الأثرية (٢) .

(أتابك) : تطرقنا الى اللقب المذكور عندما تعرضنا الى الفترة الأتابكية في الموصل في تمهيد البحث (٣) .

ج : اسم المنشئ : ويشمل القسم الأخير من النص : ((مسعود بن مودود بن زكي بن آقسن (نقر))) (٤) .

وورد اسم المنشئ هذا مهم جدا لأنه يحدد تاريخ البناء الى النصف الثاني من القرن السادس الهجري ، لأن عز الدين مسعود بن مودود حكم في الفترة ما بين ٥٧٦ - ٥٨٩ هـ ، كما أن ورود الاسم يعتبر في نفس الوقت دعما للمصادر التاريخية التي تذكر أن الملك المذكور بنى مدرسة (٥) تخلف عنها البناء الحالي الذي يضم المدخل .

وأصبح ذكر أسماء الأشخاص على المخلفات الإسلامية خلال المصور المختلفة ، وفي شتى البقاع عادة متبعة عند المسلمين سواء أكانت عائد قاصداً بأنشائها (٦) ، أو ترميمها (٧) ، وما يتبعها من عناصر معمارية أمروا بحملها (٨) ، أم عناصر وتحف فنية مختلفة صنعت لأجلهم (٩) .

(١) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ١٨١ - ١٨٣ .

(٢) أنظر الرسوم : ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٢٨ ، ٤٦٦ ، ٤٦٦ .

(٣) أنظر الحاشية ١ في الصفحة ١ من التمهيد .

(٤) أنظر الرسوم : ١٤٠٩ ، ١٤١٠ ، والصورة ١١ .

(٥) أنظر ترجمة العاهل المذكور في تمهيد البحث في الصفحة

(٦) Herzfeld , op. cit., Band 11, P. 264 ; Berchem , op. cit., P. 38 ;

Creswell, op. cit., Vol. 11, Pl. 47 (C.) ;

سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٠٠ ؛ د . حسن الباشا : الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار المصرية ، ص ١٤٢ ؛ د . أحمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها ، ص ٦٨ .

(٧) صبحي الصواف : المرجع السابق ، ص ١١١ .

(٨) كامل شحادة : المرجع السابق ، ص ٨٨ ، ٩١ .

(٩) د . حسن الباشا : طبق من الخزف باسم (غين) مولى الحاكم بأمر الله ، ص ٨٤ ؛

د . جمال محرز : المرجع السابق ، ص ١٣٤ ؛ عهد البروف عطي يوسف : تحف فنية

من عصر المماليك ، ص ٩٧ .

وقد نفذت كتابة النص بخط الثلث على طريقة ابن الهواب بواسطة أسلوب الحفر البارز فكانت على مستويين : الفائر للأرضية والبارز للحروف وتزييناتها الخطية * ومن الملاحظات الجديدة بالاهتمام في هذه الكتابة :

١- القطاع المسطح للحروف ، ووجود الترويس الخالي من الاضافة في رؤوس بعض الحروف كالالف واللام الأوليين ، ونلمس نفس الشيء في هلمات المدات القائدة لقسم — من الحروف الأولية الأخرى كالباء وما شاكله والياء ، كما تهدو خاصية التسمير فسي نهايات الألف المنفصل (١)

٢- ظاهرة تسلسل كلمات النص وعدم تراكبها (٢) ، وهي من الخصائص البارزة في خط الثلث ، وأن لم تكن مقصورة على هذا الخط فقط .

٣- محاولة ملء الفراغ بحركات الشكل ، وهيئات التزيينات والزخرفة الكتابية ، كالمـورد الخطية ، والعناصر النهائية المختلفة من أعضان واوراق (٣) .

وبجوار الشريط الكتابي السابق اطار زخرفي مكون من بروز محدب رشيقي تكتنفهما زخارف هندسية على هيئة الخطوط المصفورة (الجداول) (٤) تبدأ من أسفل الجانب الأيمن ، ويتكون موضوعها الزخرفي من خطين يلتوى كل منهما على نفسه ليتحول بدوره الى خطين متوازيين (٥) ، بحيث كونت لنا هذه العملية أربعة خطوط تتجه نحو الأعلى بحركة التوائية افعوانية مكونة مناطق بيضوية مدببة بعد أن تضافرت مع بعضها على هيئة (نسيج السلال) ، ثم تتحول في الأعلى نحو الداخل في وضع أفقي بعد أن كانت فسي الجانب يسير في وضع عمودي (٦) ومعدتها تنتهي في أسفل الجانب الأيسر دون أن يختل توازنها ويمكن مدها الى ما لا نهاية ، وهذا الأسلوب الفني المميز للاطارات الزخرفية

(١) أنظر الرسوم : ١٤١٣ - ١٤١٧ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٤٠٤ - ١٤١٠ والصور : ١١٥١ ، ٥٨ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٤١١ ، ١٤١٢ ، ١٤١٧ .

(٤) تتبعنا أصل الخطوط المصفورة عند تمررنا الى الزخارف الهندسية للمدخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٠٦ - ١٠٩ .

(٥) أنظر الرسوم : ٥٨٣ ، ٥٨٤ .

(٦) أنظر الرسوم : ٥٨١ ، ٥٨٢ ، ٦٠١ والصور : ١١٥١ .

الاسلامية يصبر عنه هرزفيلد فيقول : ((فكل زخارف الاطارات العربية يمكن مدها السـيـ ما لا نهاية في الأفق ومع هذا فالزخارف تحتفظ باتجاهها الرأسي والطرف الأعلى مجهـز بحيث يصلح للنهايات الحرة)) (١) .

أما المتهمة العليا للمدخل فتتكون من قطعة رخامية مستطيلة (٤٨ x ١٠٠ سم) تتخللها زخرفة من الأرابيسك على مستويين يتكون موضوعها الزخرفي من الأعصان النهائية التي تخرج من جوانبها أنصاف مراوح نخيلية بصورة متناظرة تؤلف لدى تقابلها والتقاءها مع بعضها ما يشبه المراوح الكاملة، وكذلك مناطق لوزية بصورة أفقية (٢) .

ومن المميزات الفنية لهذه الزخرفة : زيادة الغور في أرضية العناصر الزخرفية، واتساع المسافة ، ووجود الحزوز داخل الأعصان والتقمعات والتجاويف داخل الأوراق النهائية بصورة جلية (٣) ، كما تميزت أنصاف الأوراق النخيلية بانتهاء النصل الأسفل بالتواء كروي على نفسه ، واتخاذ النصل الأعلى هيئة خنجرية (٤) .

ولعل أهم العناصر المتمثلة في هذه الزخرفة هي : أنصاف مراوح ثنائية ، ومراوح نخيلية كاملة ثلاثية وخماسية بهيئات مختلفة، بعضها تكون من تدابر أنصاف الأوراق النخيلية والتقاء أنصافها العليا ، مما جعل نصلها العلوي الأوسط يتخذ هيئة لوزية مجوفة أو قوس مدبب ، كما يوجد بالزخرفة عناصر هلالية أشبه ما تكون بالمقبض تتوسط الزخرفة لتدخلها الأعصان وتخرج منها لدى التقاءها وافتراقها (٥) .

ونحن نشك في عودة هذه المتهمة الى زمن تشييد المدخل نفسه ، وذلك لأن المميزات والعناصر الزخرفية فيها تؤيد هذا الشك ، فزيادة الغور في الأرضية وزيادة مساحتها وتكوين الظلال والقوس بين العناصر وتنفيذها بواسطة الحفر الرأسي ، ووجود التقمعات

(١) Herzfeld , op. cit., Band 11, P. 267 .

(٢) أنظر الرسوم : ٦٨١ - ٦٨٣ والصور : ٩٥٨ .

(٣) تطرقنا الى ظاهرة الحزوز والتقمعات داخل العناصر النهائية من حيث الأصل والانتشار عند تعرضنا الى الزخارف النهائية للمدخل في الفصل الأول من الباب الأول فـسـي الصفحة ٩٧ ٩٨ .

(٤) أنظر الرسوم والصور السابقة .

(٥) أنظر الرسوم : ٦٨١ - ٦٨٦ .

والحزوز داخل الأوراق والأغصان بصورة جية، وتقابل أنصاف الأوراق النخيلية واتخاذ أنصافها العليا لتحمل عناصر أخرى وتحول معظم رؤوس أنصاف الأوراق النخيلية إلى هيئات كروية صماء، وانعدام التجويف المقعر في أسفل العناصر، وشيوع العناصر الهلالية، وكذلك الأوراق النخيلية الثلاثية وأنصافها على الهيئات التي تمثلت هنا، كل هذه المميزات والعناصر تجلت واضحة في مخلفات معمارية، وصلية تعود إلى النصف الأول من القرن السابع الهجري^(١). بينما نجد في المخافات المماثلة التي تعود إلى النصف الثاني من القرن السادس الهجري (وهو زمن المدخل) تختلف اختلافا كبيرا عما لمسناه هنا، إذ كانت تمتاز بقطاعها المقعر البسيط والمسطح، وندرت التقعرات والحزوز داخل العناصر، وتميزت بوجود القاع المجوف في أسفلها ونفذت بواسطة الحفر المشطوف في بعض الأحيان، كما أن العناصر كانت تخرج من غصن واحد وليس من اتحاد غصنين وتكون بينهما غصنا واحدا، أما الأوراق النخيلية فكانت بصورة عامة تنصف بالرشاقة والتجويف الكبير عن الطبيعة، بينما العنصر الهلالي انعدم نهائيا^(٢).

وإذا تناولنا الموضوع الزخرفي لهذه الزخرفة فنجد ما يماثل إلى حد كبير ذلك الموضوع الذي تمثل بزخرفة أفريز محراب مزار الإمام عون الدين^(٣).

وبالإضافة إلى ما تقدم نلاحظ ميزة هامة أخرى، وهي أن محور الزخرفة يحدد عن الجهة اليسرى قرابة (٣٥ سم) بينما يحدد عن الجهة اليمنى (٧٥ سم)^(٤)، وإذا أخذنا بنظر الاعتبار خاصية التناظر التمثيلي التي امتازت به الزخارف الإسلامية بصورة عامة، فيجب أن يكون المحور المذكور في الوسط بمعنى أن القطعة ناقصة (٤٠ سم) من جهتها اليسرى، أي أن طولها يجب أن يكون على أقل تقدير (١٥٠ سم)، كما أن عدم انتظام نهايتي القطعة يدل دلالة واضحة على نقصانها وأن الطول الحالي لا يمثل طولها الحقيقي بأي حال من الأحوال، وستكون في هذه الحالة أطول من عرض فتحة المدخل بالبنية (١١٢ سم) ولا تتناسب والفتحة المخصصة لها.

(١) الجمدة : المرجع السابق، صور : ٢٥٨ - ٢٦٠ و ٢٦٣ والرسوم : ٢٦٠ و ٢٦٢ و ٢٧٧ و ٣٠١ و ٣٣٧ و ٣٤٣.

(٢) المرجع نفسه، صور : ٢٣٥ و ٢٣٨ و ٣٤٣.

(٣) المرجع نفسه، صورة ٢٧٤ والرسوم : ٢٧٣ - ٢٧٦.

(٤) أنظر الرسم : ٦٨٣ والصورة ٩.

وهكذا نستنتج مما تقدم أن الأدلة الزخرفية تدل على عدم التوافق الزمني بين عهدى تشييد المدخل والقطعة المذكورة ، كما أن الأدلة المعمارية التي أوردناها توضح لنا أن الحنية التي تمثلها القطعة دخيلة على المدخل ، وليست عتبه الحقيقية ، وإنما أضيفت إليه فيما بعد نتيجة الترميمات المتأخرة .

وهذا الاستنتاج يقودنا الى التساؤل عما كانت تمثل هذه القطعة في الحقيقة من جهة ؟ وما شكل عتبة المدخل من جهة أخرى ؟ .

فبالنسبة للتساؤل الأول فأرجح أنها كانت جزءاً من القسم الملوى لطار باب أو شباك من منتصف القرن السابع الهجرى ، أو أنها تمثل الأجزاء العليا لإزار يلف جدران إحدى الغرف أو القاعات ، وذلك لأن أفاريز القطعة المقعرة والمحدبة والمسطحة البارزة بروزاً واضحاً والمحيطه بمناصرها الزخرفية لا يمكن أن تكون في الأجزاء السفلى للمعائر ، حيث أن هذه الأزر تكون عادة من الرخام المسطح الخالي من الزخارف البارزة كالذى نراه في إزار الغرفة الداخلية لضريح الإمام عون الدين ^(١) ، لكيلا تتأثر الزخارف بالترطوسية المتأتية من الأرضية على مر الزمن ، وقد يجوز أن القطعة كانت بالأصل تمثل جزءاً من أشرطة إحدى الحيطان ، ولكن هذا احتمال ضعيف لعدم وجود نظائر له .

ومهما كانت القطعة سواء أكانت تمثل جزءاً من إطار لعنصر معمارى ، أم إزار أو شريط زخرفي فيجب أن يكون وضعها الأصلي بصورة أفقية ، وليست عمودية ، وذلك لوجود المحاور الزخرفية الذى لا يمكن أن يكون إلا بصورة رأسية .

أما شكل الحنية فكانت مستطيلة (١١٢ × ٤٧ سم) تشغل المساحة الناقصة المحصورة بين جوانب إطار المدخل التي تملو فتحته من ناحية وبين كابليه من ناحية أخرى ومولفة من عدة صنجات معشقة قياساً لما عليه الحال في جميع المداخل الأتابكية الكاملة ^(٢) . وفي بعض الحالات تتدلى من أسفل الحنية دلايات كما هو الحال في مدخل مدفن الامام عون الدين ^(٣) ، ومدخل كنيسة المار حود يني ^(٤) .

(١) أنظر الصور : ١٨٠ - ١٨٥ .

(٢) أنظر الرسوم : ٤٤٤ ، ٤٤٦ ، ٤٤٨ ، ٥٠٥ .

(٣) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٤ .

(٤) أنظر الرسم : ٤٦ والصورة ١٦ .

ولكننا في هذا المدخل نستبعد وجود الدلايات وذلك لأن طول الدلاية يكون بطول الكابل البالغ (٣٤ سم) فإذا طرحنا ذلك من طول فتحة المدخل البالغة (١٩٣ سم) فلا يبقى سوى (١٦٠ سم) بحيث يتمذر الدخول والخروج بسهولة .

وكل كابل (١) من كابلي المدخل يتكون من رخامة مقسمة الى عدة أفاريز مختلفة الأشكال والمقاييس من : مقعرة ومحدبة ومسطحة تحصر بينها أحيانا أخاديدا رشيقة بهيئة الزوايا الحادة والقائمة (٢) .

وقد شغلت واجهة كل كابل من الخارج بزخارف الأرباسك الحلزونية المتشابكة والمكونة من الأغصان والأوراق النهائية بالإضافة الى الأوراق النخيلية الثلاثية ، وتتميز جميع العناصر الزخرفية بقطعها المسطح (رسم ٢٧٩) .

ويعلو المنبة العليا عقد منطع مؤلف من أربع منجات معشقة (٣) ، تمتد حتى أعلى المدخل لتشمل الأجزاء والأفاريز المكونة لأطار المدخل التي تعلو العقد المذكور .

وإذا عدنا الى اطار المدخل نجد كل طرف من طرفيه المجاورين للفتحة نحت عليه أفريز غائر مقعر ينتهي عند بداية الأفريز المضمفور والشريط الكتابي الأنفي الذكر بصورة فجائية ، ويرتكز مع الأفريز والشريط المنوه عنهما على رخامة مستطيلة طولها يساوى عرض الاطار تقريبا ، ولما كان مثل هذا الأفريز ينتهي بمقعرين صغيرين ، كما هو الحال في بعض المحارب الأتابكية (٤) ، وبعض المداخل الأتابكية والأيلخانية (٥) ، لهذا نرجح أن المدخل قد فقد بعض أجزائه السفلى ثم عوض عنها فيما بعد بالقطعة السفلى الحالية وكذلك التي تقابلها ، مما يؤكد ذلك هو اختلاف نوعية رخامها عن رخام بقية أجزاء المدخل .

(١) تطرقنا الى الكوابيل من حيث الأصل والانتشار لدى كلامنا عن العناصر المعمارية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٨١ - ٨٥ .

(٢) أنظر الرسوم : ٢٧٩ ، ٤٠ والصورة ٨ .

(٣) تنبعنا أصل وانتشار المقود المنطحة والصنوج المعشقة في العهد الاسلامي والعهد السابقة عند تعرضنا الى العناصر والزخارف المعمارية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٢٤ - ٢٦ ، ٨٦ ، ٩٠ .

(٤) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣١١ ، ٢٧٢ ، رسم ٢٦٧ ، ٢٩١ .

(٥) أنظر الرسوم : ٢٣ ، ٥٢ ، ٤٤ .

أما العتبة السفلى للمدخل فنجدها غير منتظمة ولا تتناسب ودقة عمل بقية أجزائه ، كما أن نوعية الرخام المنحوتة منه يختلف عن الرخام الذي عمل منه المدخل ، بالإضافة الى أن عرضها البالغ (٢٠ سم) ينقص بمقدار (٨ سم) عن سمك إطار المدخل من الداخل الذي من المفروض أن يتطابق معه . وهذا يدل دلالة واضحة على أن العتبة الأصلية فقدت واستعيرت عنها بهذه القطعة الرخامية الحالية .

وهذه القطع الدخيلة على المدخل ، بالإضافة الى عدم انتظام بقية القطع الرخامية المكونة له انتظاما تاما تبيّن أن المدخل كان قد تحول الى كومة من الأنقاض في المصوّر المتأخرة ، ثم أعيد بناؤه على صورته الحالية بمد اكمال ما فقد من أجزائه الأصلية بقطع مستحدثة .

ثانيا / مدخل حضرة مزار الامام عون الدين (١)

يعد هذا المدخل من أجمل المداخل الأتابكية التي وصلتنا حيث يحتفظ بجميع معالمه المعمارية والفنية التي قارعت عادات الزمن ، وربما من الأسباب التي ساعدت على حفظه السقيفة التي تتقدمه (رسم ٤٥) ، وللمدخل أهمية كبرى ، وذلك لأنه يحمل اسم بانيه المحدد التاريخ ، إذ نتمكن بواسطته أن نرجع كثيرا من الآثار المماثلة لمعالمه الى تاريخها التقريبي عن طريق الدراسة المقارنة .

ونحت من عدة قطع من الرخام الأزرق ، وهو عبارة عن إطار مستطيل (٣٦١ x ٢٣٥ م - ٢١٨ م) (٢) يحف بفتحة مستطيلة أيضا (١٩١ x ١٠٠ م) تعلوها عتبة مصنوعة من كتلة على كابلين ، ويعلوها عقد منقطع مسنن يتوجه أفريز من الزخارف المعمارية وشريط كتابي بخط الثلث (٣) .

ولا طار المدخل شريط كتابي وعدة أفريز منها ما كان على شاكلة المناط --- المعمارية بهيئة المحارب الصغيرة ومنها ما كان مقعرا (رسم ١٨٩) .

فالشريط الكتابي دون بخط الثلث وفق طريقة ابن الهواب على أرضية مقعرة . ومثل هذه الأرضيات للأشرطة شاعت في الفترة الأتابكية في عهد بدر الدين لؤلؤ ، كما هو ملاحظ في

(١) يقع مزار الامام عون الدين (ابن الحسن) في الجنوب الشرقي من مدينة الموصل القديمة في المحلة المسماة باسمه (رسم ٢٣) . والمبنى الحالي من عمارات بدر الدين لؤلؤ (٦٤٦ هـ) ويتكون من غرفة مربعة تعلوها قبة مخروطية مزدوجة ، وتحتوي الغرفة على محراب رخامي ، وصندوق قبر خشبي وأفريز رخامي يعلوه شريط كتابي يطن جدرانها الداخلية ، ثم المدخل الذي نحن بصدده دراسة ، وإلى الشـرق من الغرفة ايوان يتصدره مدخل - سندرسه فيما بعد - يؤدي الى غرفة اتخذت مدفنا لأحدى العائلات العلوية يسمى المدفن (البرمي) أو (الجعفري) (رسم ٢٥) . وعلى الرغم من كثرة ترميمات المزار خلال المصور المختلفة ، إلا أن --- لا زال يعد من المعاصر الأتابكية النفيسة التي وصلتنا محافظة على معظم معالمها الأثرية والتاريخية . (الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٦٨ - ٢٧٠) .

(٢) لم يكن عرض المدخل متساويا إذ يبلغ من الأسفل (٢٣٥ م) ، بينما من الأعلى (٢١٨ م) ، أي بفارق (١٧ سم) .

(٣) أنظر الرسوم : ٤٢ ، ٤٣ والصور : ١٢ ، ١٣ .

الشريط الكتابي الكائن تحت التاج الزخرفي لمحراب مزار الامام يحيى بن القاسم^(١)، وندرت مثل هذه الأرضيات قبل عهد العهد المذكور .

وقد تعرض لقراءة نص الشريط نيقولا سيوفي وسميد الديوه جي . فقرأه الأول على الشكل التالي : ((نذرت بابا مقبلا والهدر في برج السمود بابا يشر بالسعادة آل محمد في صمود با . . من الكرم . . لا من جديد بدر فيه رحمة . . من كيد الحسود لاذ به^٢ أهل الحوائج من قريب ومن بعيد ما خاب قط مؤمل القاصه بالوصيد يرجو الوقاية من ذنوب من المجرة في الحدود لا زال يرقل في السعادة والسيادة والمزيد باق على رغم الأعادي لابساً حلل الجديد . . . ال بيت محمد مذ كنت طفلاً في المهود (عهد آرر فاري وجوداً أيدا الزمان أبا الفضائل) (((٢) .

ويرى الأستاذ الديوه جي - الذي حقق ما جاء به سيوفي - أن قسماً من هذه القراءة ليس سليماً فنراه يقول : (كان سيوفي قد كتبها بصورة متداخلة مع بعضها واكثرها مغلوبة ولم ينتبه الى أنها شعر ، فحاولنا قراءتها وتمكنا من تصحيح ما قدمناه وقد أبقينا ما لم نتمكن من تصحيحه على حاله) (٣) . وجاءت قراءته على الشكل التالي :

- ١ (قد زرت بابا مقبلا والهدر في برج السمود)
- ٢ (بابا يشر بالسعادة آل محمد في صمود)
- ٣ (بابا من الكرم الحفيظ هو للأمن حديد)
- ٤ (بدر فيه رحمة . . . من كيد الحسود)
- ٥ (لاذ به أهل الحوائج من قريب ومن بعيد)
- ٦ (ما خاب قط مؤمل ألقى عصاه بالوصيد)
- ٧ (يرجو الوقاية من ذنوب) من المجرة في الحدود .
- ٨ (لا زال يرقل في السعادة والسيادة والمزيد) .

(١) الجمعة : المرجع السابق ص ٢٦٢ .

(٢) سيوفي : مجموع الكتابات المحررة في أبنية مدينة الموصل (مخطوط) ص ١٣٢ .

(٣) تحقيق الديوه جي للمرجع نفسه ص ١٠٠ ، حاشية ١ .

- ٩ (باق على رغم الأعادي لا يسا حلل البديد) .
 ١٠ (. . . ال بيت محمد مذ كنت لفلأ في المهود) .
 ١١ (وعهدا رر فارى وجود ، أيدا الزمان أبا الفضائل) (١) .

وقبل أن أثبت قراءتي لهذا النص فإن لي ملاحظات على القراءتين السابقتين تفهم هذا وتساعد على إثباته بشكله الصحيح :

أ . بعض كلمات النص قرئت تخميناً ولم يعتمد في ذلك تحقيقها وضبطها لينسجم بها أسلوب الشعر ككلمة (ومن) في البيت الخامس التي يقتضي النص أن تكون (أو) ، وقد يكون ذلك من خطأ الناحية .

ب . بداية البيت الأول (قد زرت) ولما كانت بداية هذا النص مطمورة حالياً فقد حفرت ما حولها من البناء فوجدت أنها (جددت) وهذه الكلمة بحد ذاتها جعلتني أرجح أن البناءة - وإن كانت آثارها الباقية تعود إلى عهد بدر الدين لو^١ كما اسلفنا - إلا أن بناءة أخرى كانت قائمة مكانها فأزالها بدر الدين وبنى على انقاضها المزار المذكور ، ومما يدعم هذا الترجيح أن بدر الدين حول بعض المساجد والمدارس الأتابكية وما قبلها إلى مشاهد لآل البيت (٢) ، ولو كان غير ذلك لاستبدلت كلمة (جددت) بكلمة (أنشأت) أو (عمرت) مثلاً ولم يتغير وزن البيت الشعري . كما أن الديوه جي يشك في تأكيد بنائها من قبل بدر الدين لو^١ فنجدد يقول لدى الكلام عنها : ((ولا ندرى هل أن بدر الدين لو^١ بنى هذا - يقصد المزار المذكور - لذكرى الامام عون الدين ، أم أنه كان مدرسة بنى فيه مشهداً للامام ابن الحسن - عون الدين - كما أتخذ مشاهد أخرى في المدارس التي بناها الأتابكيون)) (٣) .

ج . البيت العاشر (. . . ال بيت محمد مذ كنت طفلاً في المهود) يبدو ناقصاً وقد وضع الأستاذ الديوه جي نقاطاً في أوله وصوابه أن تضاف كلمة (من) ليستقيم وزن الشعر ويصبح النص على الوجه التالي :

- (١) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٠٠ .
 (٢) الديوه جي : الموصل في المسند الأتابكي ، ص ١٣٤ ، ١٥٢ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ؛ جوامع الموصل في مختلف العصور ، ص ١٨٨ ، ٢٥٨ .
 (٣) الديوه جي : الموصل في المسند الأتابكي ، ص ١٦٨ .

من آل بيت محمد مذ كنت طفلا في اليهود

وصاحب الشعر ينسب بدر الدين لؤلؤ الى آل البيت لما اشتهر عنه من ميل اليهم على النحو الذي نراه في التواريخ والاثار فقد ذكروا أنه كان متشيما (١) .

د • البيت الأخير كما أثبتته سيوفي ونقله الديوه جي : (وعهدا رر فارى وجود ، أيدا الزمان أبا الفضائل) فهو لا يستقيم أمام النظر من الناحيتين الفنية والعلمية •

فأما الناحية الفنية فإن البيت الشمري متصل بالآيات الدالية التي سبقته ، فترتيبه اللفظي يحكم بأن نقدم الجزء الثاني منه (أيدا الزمان أبا الفضائل) على القسم الأول لكي تأخذ كلمة (وجود) مكانها في قافية الشعر •

أما الناحية العلمية ، فإن القسم الذي جملاه أولا وجعلناه ثانيا (وعهدا رر فارى وجود) أشبه ما يكون بالطلاسم والتماويز التي لا معنى لها فهو محرف ، ولما كان المعرض الذي سيق فيه هذه الآيات معرض دعاء ، فأنا لا أستبعد أن يكون البيت على النحو التالي استكمالا للمعاني السابقة •

أيدا الزمان أبا الفضائل عهد عزك في وجود

أو : إن عهدك في وجود •

وبهذين الاحتمالين يصح البيت من الناحية الفنية الشعرية ، إضافة الى الناحية العلمية المنطقية •

هـ • أن كلمة (أيدا) في بداية البيت الآنف الذكر في قراءة سيوفي والديوه جي تصحيفا (٢) والأرجح أن تكون (أيدا) كما ذكرناه •

وأشير هنا على أنني حين أثبت هذا البيت في قرائتي لم أقف عليه في النص الاثرى الذي قرأته ، وإنما أفدته من القراءتين السابقتين ، وهو غير موجود الآن واحتجابه ناتج عن اختفائه تحت عمود السقيفة التي انشئت ازاءه مؤخرا (رسم ٢٥) •

- (١) سعيد الديوه جي : المرجع السابق ، ص ٧٦-٧٨ ، رشيد الجميلي : دولة الأتابكة في الموصل بعد عماد الدين زنكي ٤١-٦٣١ هـ ، بيروت ١٩٧٠م ، ص ٢٨٧ •
- (٢) التصحيف : تدخل بعض حروف الكتابة العربية المتشابهة رسما بعضها في بعض : كالقاف تصير فاء ، أو الصاد ضاد ، أو الطاء ظ ، والعكس •

وسعد هذه الملاحظات وتدقيقي للنص وتحليله وجدت أنه يقرأ على الشكل التالي :-

١	جد د ت بابا مقبلا	والهدر في برج السجود
٢	بابا يبشر بالسما	د دة إن نجتك في صمود
٣	بابا من الكرم المفيض	مصفع لا دن حديد
٤	ترميك حمرة نقشه	مجراه من كيد الحسود
٥	لا ذت بعا هل الحوائج	من قريب ومن بعيد
٦	ماخاب قط مؤمل	القى عصاه بالوصيد ^{القا}
٧	يرجوا نوال فتى رقى ^(١)	هام المجرة بالحدود
٨	لا زال يرفل في السما	د دة والسيادة والمزيد
٩	باق على رغم الأعما ^{مضج}	د دى لا بسا حلل الخلود ^(٢)
١٠	من آل بيت محمد	مذ كنت طفلا في المهود
١١	أبدا الزمان أبا الفضا	ثل عهد عزك في وجود
		أو ان عهدك في وجود

وفي كتابة هذا النص نلمح المميزات الفنية التالية :-

- ١- وجود الترويس المتميز بالضخامة لروء وس بعض الحروف ، كما في أحرف الألف الاولى واللام والباء والنون الأول والذال والتشهير في نهاية خطوط بعض الحروف ، وخاصة الألف الاولى واليم الاخيرة ورأس القاف الطليق (رسم ١٤٢٥) .
- ٢- صغر المسافات التي تشغلها الحروف . وقد ساعد ذلك على تداخلها مع بعضها دون أن تفقد وضوحها أو اتزانها (الرسم السابق) .

(١) الألف الاخيرة في كلمة (يرجو) زائدة لأنها تدل على الجماعة ، في حين أن المقصود بها في البيت الشعري هو المفرد .

(٢) أنظر الرسوم : ١٤١٨ - ١٤٢٤ .

٣- وجود حركات الشكل والترتيب الخطي، مثل التريينات الخطية التي تتمثل في شكل الوردية الخطية وشكل الهلال المفلق، والأوراق النهائية واغصانها التي تخرج من بعض الحروف (١) .

٤- القطاع المسطح للحروف وسرورها على الأرضية الطائرة، وذلك لتنفيذها بواسطة الحفر البارز .

ويجاور الشريط الكتابي المذكور أفرز من الزخارف المعمارية مكونة من (١٢) منطقة تفصلها عن بعضها حلقات رابطة (انشوطات متشابكة) (٢) ناتجة عن التواء خط بارز على هيئة الجدائل الرابطة ذو قطاع بارز لنصف مضلع ثماني . وينتهي كل رأس من رأسي الخط المجذول في أقصى الزاويتين الملونتين من الخارج بوردة نخيلية مقمرة ذات ثلاثة أنصال بدت أشبه ما تكون برأس حيوان فاغرا فاه (٣) .

والمناطق الهندسية التي كونتها الحلقات الرابطة في مدخلنا هذا تعد من الزخارف المعمارية (٤) وتتشابه مع بعضها مع وجود اختلافات بسيطة بالشكل والمناصر الزخرفية التي تتخللها (٥) فعلى كل جانب من جانبي إطار المدخل أربعة مناطق تملو بعضها البعض الآخر بصورة رأسية تشكل كل منطقة محراب صغير قوامه عمودان بارزان يتألف كل منهما من بدن اسطواني ذي تاج مزهري الشكل . ومن الأسفل بدل انتهاء الأعمدة بالقواعد - كما هي الحالة المثبتة - نجد أن الأبدان انكسرت على نفسها نحو الداخل على هيئة الزاوية القائمة واتصلت فيما بينها (٦) .

(١) أنظر الرسوم : ١٤٢٦ و ١٤٢٧ .

(٢) تطرقنا إلى الحلقات الرابطة والأنشوطات عندنا استنادا لزخارف المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١١٠ - ١١٢ .

(٣) أنظر الرسم : ٤٢ والصورة ١٣ .

(٤) تعرضنا إلى شيوع مثل هذه الزخارف المعمارية في اليهود الإسلامية عندما تكلمنا عن زخارف المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٩٥ و ٩٦ .

(٥) أنظر الرسوم : ٥٦٨ و ٥٦٩ و ٥٧٠ و ٥٧١ .

(٦) أنظر الرسوم : ٤٢ و ٥٦٨ والصورة ١٣ .

ويرتكز على الأعمدة قوس منفرج يتكون من كتفين مستقيمين يجتمعان من الأعلى على هيئة رأس مدبب تتوجه ورقة نخيلية ثلاثية الأنصال ، ويحصران بينهما ما يشبه الزاوية المنفرجة .

أما باطن القوس فمنحوت عليه ثلاث حطات من المقرنصات بعضها على هيئة النوافذ الصم والبعض الآخر على هيئة المثلثات المقمرة والمنكسرة الصغيرة (١) .

وصدر كل محراب من المحاريب الدائرة على اطار المدخل هنا تتخلله زخارف نباتية على هيئة الأرابيسك نفذت على مستويين تبدأ من الأسفل على هيئة عنصر لوزي تنهت من----- المنطلقات الزخرفية على شكل الأغصان النباتية تخرج منها البراعم وأنصاف الأوراق النخيلية مكونة مناطق كثيرة وأوراق نخيلية ثلاثية لدى التقائها بالمحور . وتتشابه جميع المحاريب الصغيرة بزخرفتها (٢) ، ولكن الاختلافات الطفيفة تكمن في الأعلى حيث تنتهي بعضها----- بورقة نخيلية ثلاثية الأنصال (رسم ٥٦٨) ، وبعضها بورقة نخيلية ثلاثية أيضا ولكن النصل الأعلى مثقوب نتيجة تكونها من التقاء----- نصفين ورقة نخيلية (رسم ٥٧١) ، والقسم الثالث مسن المحاريب تنتهي زخرفته في الأعلى بورقة نخيلية ثنائية الأنصال اذ فقدت نصلها الثالث الرئيسي بخلاف سابقتها (رسم ٥٧٠) .

وتتمثل في هذه الزخرفة مميزات فنية أهمها : التناظر التمثيلي ، وانقسام الأغصان على نفسها ، والتقعر داخل العناصر الزخرفية الأخرى مثل الأوراق النخيلية وأنصافها ، وكلها مميزات شاعت في الموصل في النصف الأول من القرن السابع الهجري (٣) .

وإذا انتقلنا إلى المناطق الأفقية التي تملأ المقعد المنهطح المتوج لعنبة المدخل الملصق نجدها شبيهة بالمناطق الجانبية التي ذكرناها آنفا ، ولكنها أصغر حجما وفقدت شكل المحراب لخلوها من الأعمدة والأقواس ومقرنساتها ، لكنه شغلها الزخارف النباتية السبتي تماثل تلك التي وجدناها في المناطق الجانبية من حيث المميزات الفنية والعناصر من----- شكلية بسيطة (٤) .

(١) أنظر الرسوم : ٥٦٨ ، ٤٢٢ والصورة ١٣ .

(٢) أنظر الرسوم : ٥٦٨ ، ٥٧٠ ، ٥٧١ .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٣٦ ، ٣٣٧ .

(٤) أنظر الرسوم : ٥٧٣ ، ٤٢٢ والصورة ١٣ .

ولا طار المدخل - بالإضافة لما تقدم - أفريز مقمر يحدد أطرافه الداخلية وينتهي بمقرنس صغير مقلوب (١) .

أما المنبة العليا للمدخل فهي مستطيلة الشكل (٠٨ ر ٠٨ × ٠٤ ر ٠٨) شكلت بواسطة أربع قطع مصنجة غير متساوية الأبعاد ، إن نجد أن القطعة الوسطى كبيرة ، بينما القطع الجانبية صغيرة ، وتمكن الفنان من معالجة ذلك بواسطة نحت عدة عصابات (كاذبة) على القطع المذكورة متساوية الأشكال والأبعاد (٢) .

والناحية الفنية الأخرى التي نراها في هذه الصنجات هي ، زخرفة الصنجات المعتدلة ، وترك الصنجات المقلوبة خالية من المعالم الزخرفية ، بمعنى أنه زخرف الصنجة الأولى وترك التي تليها ، وزخرف الثالثة وهكذا بالتعارض حتى النهاية (٣) .

وأرجح أن الفنان أتبع هذه الطريقة في الموصل تقليدا لظاهرة المداميك (٤) التي يستخدم فيها صنجة من الحجر الأبيض تليها مجموعة من الحجارة الملونة أو الآجر وهكذا بالتبادل ، وما شجع على انتشار الطريقة المذكورة في الموصل ، وبخاصة في المهادن الآتابكي - على ما أرجح - هو ندرة الحجارة الملونة من جهة ، وكثرة الرخام وتواجده وسهولة استخدامه في الأغراض الفنية والمعمارية من جهة ثانية ، إذا ما قيس بالمواد الأخرى .

والملاحظ على شكل الصنجات أنها مقتبسة من الأشكال الزهرية والكأسية (٥) ، حيث قصت كل صنجة على هيئة قاعدة كأسية تعلوها زهرة الزنبق والتي تحمل بدورها زهرة أخرى مماثلة .

(١) أنظر الرسوم : ١٨٩٤٤٢ .

(٢) أنظر الرسوم : ٢٥٤٤٤٢ والصورة ١٣ .

(٣) تعرضنا إلى هذه الناحية الفنية لدى دراستنا العناصر المعمارية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٧١ - ٧٢ .

(٤) نوهنا إلى ظاهرة المداميك عند كلامنا عن الزخارف المعمارية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٨٩ - ٩٠ .

(٥) تطرقنا إلى هذه الصنوج والأشكال الأخرى مع بعض المقارنات لها عندما تعرضنا إلى النواحي الفنية لمباني المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٧٠ - ٩٦ .

ويستند كل طرف من طرفي المئدة على كابل يتسع تدريجياً نحو الأعلى بصورة منحنية ومتمرجة، وذلك لتكون واجهته الداخلية من عدة أفاريز محدبة ومعقرة وسطحة مختلفة الأبعاد، كما أن جانبه الخارجي المواجه للناظر مزخرف بزخارف الأرباسك المعتمدة على تداخل والتواءات وانحناءات الأغصان النهائية التي تحمل بدورها بعض الأوراق النخيلية الثلاثية وأنصافها، ولهذه العناصر النهائية قطاعات غائرة نتيجة الحزوز داخل الأغصان والتقمرات داخل الأوراق (١). وهيئة الكابل بما في ذلك الزخرفة مشابه بما لمسناه فسي كوابيل مدخل مراز الامام عبد الرحمن (رسم ٢٧٩) .

ويملو المئدة عقد منطوق مسنن وهو الآخر مؤلف من خمس صنجات ممشقة تتخذ أطرافها شكل الخطوط المنكسرة، وقد تماسكت بعضها بعد أن علت الأطراف العليا عريضة، بينما السفلى ضيقة، وتنتج التباين المذكور بالمرض نتيجة انكسار طرف كل صنجة نحو الخارج قليلاً على هيئة الزاوية القائمة ثم اعتداله بعدئذ (٢).

ومما نجدر الإشارة إليه أن الزخارف المعمارية الأفقية المكونة لمناطق الأفريز المنفذ على إطار المدخل - التي نوهنا عنها سابقاً - تمتد على واجهة هذا العقد . وقد استطاع الفنان أن يستفيد من هذه المناطق لتزيين العقد وتجميله دون أن يؤثر على توازنهم - وانسجامها مع بقية المناطق الجانبية للإطار (٣).

وينتج المدخل من الأعلى أفريز زخرفي يملوه شريط كتابي (٤).

فالأفريز الزخرفي يتكون من زخارف معمارية على هيئة الأقواس الصغيرة أو المقرنصات (٥) بوضعية أفقية متتابعة يتخلل كل قوس منها ورقة نخيلية ثلاثية الأنصال تتخللها التقمرات التي اكسبتها ظلالاً وتجسيماً . وقد نفذت هذه الزخارف على أرضية مقمرة فبدت بارزة

(١) أنظر الرسوم : ٢٨٠ و ٤٢ والصورة ١٣ .

(٢) أنظر الرسم : ٤٢ والصورة ١٣ . هذا وقد تطرقنا إلى مثل هذه الصنوج الهندسية عند كلامنا عن صنوج المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٧٠ .

(٣) نوهنا إلى مثل هذه الظاهرة الفنية لدى كلامنا عن المقود المنطوقة للمداخل فسي الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٧٥ .

(٤) أنظر الرسم : ٤٢ والصورة ١٣ .

(٥) تطرقنا إلى هذه الزخارف من حيث الأصل والشيوع عند دراستنا زخارف المداخل فسي الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٩٤ .

ومعقدة في آن واحد (١) .

أما الشريط الكتابي الذي يحمل الأقرص المذكور فهو من نوع خط الثلث على طريقة ابن البواب ، وقد نحت على ثلاث قطع رخامية (٢٦ × ١٨ سم) نصه : ((أمر بعمله تقريبا الى الله تعالى الملك الرحيم بدر الدنيا والدين أبو الفضائل عز نصره)) (٢) .

وعلى الرغم من قراءة النص من قبل نيقولا سيوفي إلا أنه لم يتطرق الى تبيان مميزات الفنية ، ولا مضمون المهارات الواردة فيه .

ومن المميزات الفنية المتمثلة في كتابة هذا النص :

١- الترويس في رؤوس بعض الحروف الأولية كالالف والباء وما شاكلها ، ووجود التشمير في نهاية قسم آخر من الحروف ، ولا سيما الألف المنفصلة (٣) .

٢- ملء الفراغ بحركات الشكل والتريينات الكتابية بواسطة الوردية الخطية ، والأوراق والأغصان النهائية (٤) .

٣- القطاع المسطح للحروف ، وزيادة طول مدات الحروف المنتصبة بصورة ملحوظة ، وقد تعتمد الفنان في ذلك لأهمية النص الذي يشير الى الشخص المنشئ (٥) .

وعلى الرغم من كون ظاهرة تطويل الحروف من مميزات طريقة المستعصي في خط الثلث ، إلا أن ذلك لا يخرج طبيعة خط النص عن طريقة ابن البواب (٦) ، وذلك لتوافق بقية مميزات معها .

(١) أنظر الرسوم : ١٢٤٩٥٤٢ والصورة ١٣ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٤٢٩٥١٤٢٨٥٤٢ والصورة ١٣ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٤٣١٥١٤٣٠ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٤٣٣ - ١٤٣٥ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٤٢٩٥١٤٢٨٥٤٢ .

(٦) تطرقنا الى مميزات طريقة ابن البواب والمستعصي في خط الثلث لدى دراستنا كتابات المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٥٤ ١٥٥ .

٤- اقتصار المساحة المخصصة للنص مما أثر على ظاهر التسلسل الخطي وتراكب بعض الكلمات في النهاية كما في كلمتي (عز نصره) اللتان تعلوان كلمة (الفضائل) (١) ،

ولا بد لنا ونحن في مجال التعرض لهذا النص أن نقف قليلا لابتداء ملاحظتنا على مضمونه وتبيان أهميته .

أ . أمر بعمله : عبارة إنشائية لا تحتاج الى تعريف فهي تفيد أن المدخل عمل باشارة وأمر من قبل الشخص المنشئ وهو بدر الدين لؤلؤ ، ولما كان الشريط الذي يطن حضرة المزار - المؤدى اليها المدخل الذي نحن بصدده دراسته - يتضمن تاريخ انشاء بسنة (٦٤٦ هـ) من قبل الماهل المذكور (٢) ، لذا فمن المؤكد أن عمل المدخل يعود الى هذا التاريخ .

ب . تقربا الى الله تعالى : تعد من الألقاب والمباركات التي يقصد بها التذلل لله تعالى .

ج . الملك الرحيم بدر الدنيا والدين أبو الفضائل : كلها القاب وكنى للشخص المنشئ ، فمثلا :

(الملك الرحيم) : هي من الألقاب المهمة لبدر الدين لؤلؤ (٣) . فلقب (الملك) تعرضنا اليه فيما سبق من دراسة (٤) . أما (الرحيم) فهي صفة لله عز وجل مشتقة من (الرحمة) (٥) ، ويقصد بها هنا أن بدر الدين لؤلؤ رحيم برعيته مشفق عليها . وكان هذا اللقب يعد نمنا خاص لأبي نصر بن محيي دين الله ، وقد أطلق عليه في نقش من ح سنة ٤٤٧ هـ على قطعة نسيج من ايران (٦) . كما سبق لأخو ملوك بني بويه أن لقب

(١) أنظر الرسم : ١٤٢٩ والصورة ١٣ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٧٠٤ ، ١٧٠٥ ، ١٧٠٧ والصور : ١٨٤ ، ١٨٥ .

(٣) سيوفي : المرجع السابق ، ص ١٣٩ ؛ د . عيسى سلمان : الواسطي ، ص ١١ .

(٤) تعرضنا الى مناقشة مدلول اللقب المذكور ومدى انتشاره عند دراسة الألقاب الواردة في مدخل مزار الامام عبد الرحمن في الصفحة ٤٣٦ ، ٤٣٧ .

(٥) عبد الحسين طك المبارك : الزجاجي ومذهبه في النحو واللغة مع تحقيق كتابه (اشتقاق اسماء الله) ، رسالة دكتوراه مقدمة لكلية الاداب بجامعة عين شمس ، القاهرة ١٩٧٢م ، ص ٢٧ .

(٦) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٣٠٢ .

بـ (الملك الرحيم) (١) .

(بدر الدنيا والدين) : من الألقاب المركبة، ويراد بكلمة (بدر) تشبيه بدر الدين -
لؤلؤً بالبدر الذي يبدد عند ظهوره الظلام وينير أرجاء البسيطة خلال الليل . وقد أضيفت
كلمة (بدر) هنا إلى كلمتي (الدنيا والدين) لتكوين اللقب المركب المذكور، كما تمسدي
مدلوله بالنسبة لهذا العاهل إلى مدلولات الاسماء، إذ أن مجرد وروده على الآثار مقرونًا
أحيانًا بكنيته (أبو الفضائل) يدل على اسمه، كما هو الحال في نص اللوحة التذكارية
التي نسبناها إلى باب المراق (٢) .

(أبو الفضائل) : هي من الكنى التي تكتنى بها بدر الدين لؤلؤ دون غيره من أتابكة
الموصل كما بينا .

د . عزه نصره : من عبارات الدعا والثناء التي تختتم بها النصوص الانشائية عادة ليس فسي
الموصل فحسب بل في معظم أنحاء العالم الاسلامي من شرقه حتى غربه (٣) .

(١) د . حسن الباشا : المرجع السابق، ص ٤٩٨ .

(٢) أنظر الرسم : ١٣٠٨ والصورة ٢١٢ .

(٣) Berchem , op. cit., P.38 ; Gabriel , Monuments , Turcs d'Anatolie, Tome Deuxieme , Vol. 1, P. 169 .

صبحي صواف : المرجع السابق، ص ١١١ ؛ كامل شحادة : المرجع السابق، ص ٩١ ؛
د . عبد الرحمن زكي : قلعة صلاح الدين الأيوبي وما حولها من الآثار، ص ٦٩ ؛
د . أحمد فكري : المرجع السابق، ص ٢٨٠ ؛ د . علي إبراهيم حسن : تاريخ
المماليك البحرية، ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ .

ثالثا / مدخل مدفن مزار الامام عون الدين

لا يقل هذا المدخل أهمية من الناحيتين الفنية والتاريخية عن سابقه ، لأنه لا زال يحتفظ بمعظم معالمه الفنية والمعمارية مضافا الى ذلك وجود اسم المنشئ الذي يحدد تاريخه ، ويفيدنا في الدراسات المقارنة ، لتحديد العصر الذي تعود اليه بعض العناصر الأثرية المشابهة .

ويمتاز بضخامته الكبيرة اذا ما قيس ببقية المداخل المدروسة ، فبلغ طوله (١٦م) وعرضه (٨م) وسمكه (٣٣م)^(١) ، وسع هذا فأنه يعد صغيرا اذا ما قورن بالمداخل التي سادت المناطق الأخرى من العالم الاسلامي ، لا سيما خلال القرن (٧هـ) ، وهو نفس فترة المدخل نفسه (٢) .

والمدخل مؤلف من عدة قطع من الرخام الأزرق شكلت على هيئة اطار مستطيل يحف بفتحة الباب (١٩١ × ٣٠م) التي تعلوها عتبة مصنوعة يرتكز عليها عقد منبسط مشـوج بشرط كتابي^(٣) .

ونحتت على اطار المدخل شريط كتابي وبعض الأقاريز الفنية مختلفة الاحجام والهيئات والقطاعات (رسم ١٩٠) .

فالشريط الكتابي البالغ من المرض (١٠ سم) يدور على جوانب الاطار الخارجيـة نصه : ((بسم الله الرحمن الرحيم . الله لا اله الا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الأرض من ذا الذي يشفع عنده الا باذنه يعلم ما بين ايديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه الا بما شا وسع كرسيه السموات والأرض ولا يسوده حفظهما وهو العلي العظيم^(٤) صدق الله العظيم وصدق رسوله الكريم))^(٥) .

(١) أنظر الرسوم : ٤٥ ، ٤٤ .

(٢) تطرقنا الى ذلك مع ذكر الأمثلة عند دراستنا الشكل العام ونظام البناء للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٥٧ ، ٥٨ .

(٣) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة : ١٤ ، ١٥ .

(٤) البقرة : الآية ٢٥٥ (آية الكرسي) .

(٥) عبارة صدق الله العظيم وصدق رسوله الكريم لا تمت بصلة الى الآية الكريمة ، ولكن جرت المادة الحاقها بالنصوص القرآنية لتدل على نهايتها .

والجدير بالذكر أن الشريط المذكور يبدأ بشكل قوس صغير ثلاثي الفصوص ليدل على بداية النص الكتابي ، كما انتهى بنفس الهيئة ليدل على نهايته (١) .

وكتب هذا النص بخط الثلث وفق طريقة ابن الهواب بواسطة أسلوب الحفر البارز ، وتبدو فيه المميزات الفنية التالية :

١- وجود الترويس بدون إضافة في رؤوس بعض الحروف الأولية ومداتها القائمة • مثل —ل أحرف الألف واللام والباء وما شابهها والياء • كما تتجلى ظاهرة التسمير في نهايات قسم من الحروف المفردة والأخيرة ، كما هو الحال في أحرف الألف واللام والميم والهاء (٢) .

٢- التزيين الخطي كوسيلة لملء الفراغ بواسطة الهلال المخلق والوردة الخطية والحروف التوضيحية والمناصر النهائية من أوراق وأغصان (٣) • وكلها لمسناها في نص —وهـ المدخلين السابقين ، ولكنه هنا استجد عنصر جديد يتكون من تداخل ثلاثة اقواس نصف دائرية (٤) ، وربما يرجع بأصوله الى الفنون السابقة للإسلام حيث ظهر —ر ما يماثله في الفن البيزنطي (٥) (رسم ١٤٥٦)

ويلى الشريط الكتابي الآنف الذكر في وسط الاطار أفرز موجي ، بالإضافة الى وجود أفرز مقمر (٦) في حافة الاطار الداخلية (رسم ١٩٠) •

وللمدخل عتبة عليا مصنجة تتكون من خمس صنجات ممشقة الوسطى والجانبين تتخذ شكل القنديل له بطن منتفخة من الأسفل سرعان ما ترتد مقمرة نحو الأعلى • وتحصر هذه

(١) تطرقنا الى مثل هذه الاقواس المستخدمة في النصوص الكتابية في الموصل مع مقارنتها بمناطق أخرى من العالم الاسلامي عند كلامنا عن أطر المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٦٧ •

(٢) أنظر الرسوم : ١٤٤٤ - ١٤٤٨ •

(٣) أنظر الرسوم : ١٤٤٩ - ١٤٥٢ •

(٤) أنظر الرسوم : ١٤٥٣ ، ١٤٥٤ •

(٥) يوسف ومصطفى : خلاصة الطرز الزخرفية والفنون الجميلة ، شكل ١٧٩ •

(٦) بينما ما المقصود بالأفرز الموجي والمقمر عند تعرضنا الى أفرز أطر المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٦٢ و ٦٣ •

الصنجات فيما بينها صنجتين لكل منهما شكل مخروطي نتج من تجاور أطراف الصنجات السابقة (١) .

والميزة المعمارية التي تمتاز بها هذه العتبة هي وجود دلايتين (٢) تخرج كل منهما من أسفل الصنجة المجاورة للصنجة الوسطية، شبيهة بعض الشيء بزهرة كأسية أو لونية، وترتكز الدلاية من جانب على كابل يتخذ شكل الدلاية النصفية . وهذا كونت الدلايات والكوابيل المذكورة ثلاثة عقود مفصصة قد يترفضها الأعلى ، ولهذا أطلقت عليها اسم العقود المفصصة المقصودة (٣) .

وعتبة المدخل التي نحن بصدد دراستها لا تنتهي عند هذا الحد من الناحية الفنية بل تتعداها الى مجال آخر وهو زخرفة جوانب الدلايات والكوابيل والمناطق المحصورة من أسفل العتبة (رسم ٢٥٨) .

فكل جانب من الجوانب الداخلية في الدلايات والكوابيل قد زخرف بأفرزين متوازيين من الزخارف المعمارية على هيئة الأقواس المدببة المقمرة يشغل كل قوس ورقة نخيلية مقمرة القطاع شبيهة تماما بتلك العناصر التي كونت الأفرز الزخرفي المتوج لمدخل الحجرة (٤) .

ويعلو هذين الأفرزين مستطيل تقصرت جوانبه نحو الأسفل وارتفعت قليلا مما أدى الى قربها من بعضها وتكوينها مستطيلا ثانيا يتخلل المستطيل الاول ويصغره بالحجم . وقد زخرف بدورة بزخارف نهائية تتكون من ورقتين نخيليتين ثلاثيتا الأضال متقابلتان يخرج من أسفل كل منهما غصنان يلتقيان في المحور كما يخرج من رأس كل ورقة غصنان آخران لكل منهما ورقة ثنائية (٥) .

(١) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٤ .

(٢) نكلمنا عن الدلايات ومدى انتشارها في الفتحات المعمارية في مناطق العالم الاسلامي لدى تعرضنا الى عتبات المداخل في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ٧٣ .

(٣) تعرضنا الى هذا النوع من العقود لدى كلامنا عن زخارف المداخل في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ٩٢ و ٩٣ .

(٤) أنظر الرسوم : ٢٥٨ و ٤٢٢ .

(٥) أنظر الرسوم : ٢٥٨ و ٢٥٩ .

أما المساحات الثلاث في أسفل العتبة التي تركتها الدلايات والكوابيل بينها فتتكون كل واحدة من منطقة شبه مربعة ذات جوانب مقعرة تقترب من بعضها في الوسط مع بعض الارتفاع نحو الأعلى لتكون مستطيلاً تماماً لخصان نهائية مضمرة ومقسومة على نفسها (١) .

والملاحظ أن مثل هذه المناطق المستطيلة المزودة ذات الجوانب المقعرة والمائلة نحو الداخل قليلة الشيوع في العمائر الإسلامية ومع هذا فوجد ما يماثلها في رسوم العمائر في المخطوطات العربية كما في منمنمات الواسطي (٢) (منتصف ٧ هـ) مما يدل على أنها كانت شائعة في ذلك الوقت وإن كانت نماذجها الباقية قليلة .

أما واجهة العتبة فيظهر عليها كتابة بخط الثلث على طريقة ابن الهواب تبدأ من الجهة اليمنى لها تنتهي في الجهة المقابلة نصها : ((السلطان الملك الرحيم بدر الدين والدين)) (٣) (رسم ١٤٦٦ و ٤٤) .

وهذا النص يتضمن القابا لبدر الدين ولؤلؤ تطرقنا إليها لدى مناقشة الألقاب المماثلة في مدخل الحضرة ، ولكن استجد عندنا لقب جديد وهو (السلطان) وكان فسي بداية الأمر لقباً من ألقاب التشريف الشخصي عندما لقب الرشيد وزيره جعفر (بالسلطان) ولم يصبح لقباً عاماً متداولاً إلا بعد أن وجد الولاة المستقلون (٤) .

وقد روعي في توزيع كلمات النص بصورة فنية فكلمة (السلطان) واقعة خارج العتبة قرب جهتها اليمنى والكلمة الأخيرة (والدين) واقعة في نفس الموضع من الجهة المقابلة ، أما الكلمات (الملك الرحيم بدر الدين) فقد نفذت كل كلمة فوق صنية قنديلية وتركزت الصنجات الأخرى خالية من الكتابة ومن المعالم الزخرفية بنفس الوقت . وهذه الطريقة بدأت الكلمات بعيدة عن بعضها واضحة المعالم ومسافات متساوية (٥) .

- (١) أنظر الرسوم : ٢٦٠ و ٢٥٨ .
- (٢) د . عيسى سلمان : المرجع السابق ، لوحة ٢٨ و ٥٣ ، د . خالد الجادر : المرجع السابق ، ص ٢٧ و شكل ١٦ ، شاكر حسن سميد : المرجع السابق ، ص ١٣ ، ناهدة عبد الفتاح النعيمي ، ص ٩ ، شكل ١١ .
- (٣) لم يتطرق كل من سيوفي والديوه جي إلى قراءة هذا النص على الرغم من قراءة نصوص هذا المزار من قبل الأول ، وتحقيق هذه النصوص ودراة المزار من قبل الثاني . (سيوفي : المرجع السابق ، ص ١٣٢ - ١٣٥ ، المرجع نفسه ، تحقيق الديوه جي ، ص ٩٩ - ١٠٢ ، الديوه جي : الموصل في المهد التأبكي ، ص ١٦٧ و ١٦٨ .
- (٤) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٦١ .
- (٥) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٤ .

ومن المظاهر الفنية لهذه الكتابة :

١- طول مدات الحروف المنتهية. أكثر من المعمود وهذا لا يعد نقصا فنيا من الخطاط وإنما دقة في التنفيذ لانه بهذه الحالة تمكن من التنسيق بين عرض العبدة والمسافات بين الكلمات .

٢- الترويس في رؤوس احرف الألف واللام الأوليين والنون المنفصلة، والتشعير في نهايات بعض الحروف المنتهية الأولية كالألف، بالإضافة الى التشكيل الخطي بالفتحة والضمة والكسرة (١) .

وأخيرا نجد أن كلمات هذه الكتابة نفذت في مواضعها بواسطة تطعيمها بالرخسام الأبيض بدقة متناهية (صورة ١٤) .

ويعلو العبدة عقد منطج مصنج مؤلف من خمس صنجات معشقة يتكون كل منها من أطراف مستقيمة ومائلة نحو الخارج لتريد من عرض الصنجة كلما امتدت نحو الأعلى ، كما أن تلك الاطراف تنكسر على نفسها الى الخارج قليلا بصورة أفقية لدى ملاستها الأقربز الوسطي لاطار المدخل ثم تستعيد وضعها الشبه عمودي لتنتهي في أعلى الشريط الكتابي الدائر على الاطار (رسم ٤٤) .

ولهذا العقد صفة فنية تلفت النظر وهي وجود ستة ثقوب دائرية في اسفل واجهته تتجمع فوقها أطراف الصنجات المتجاورة بحيث بان كل صنجة على هيئة شبه كأسية (٢) .

ويوجد على كل ركن من ركني المدخل طاقة صماء مجاورة للكابل مستطيلة لها قوس ثلاثي الفصوص تحتوى على ثلاثة أسطر من خط الثلث (٣) :

فالطاقة التي على الركن الايمن تحتوى النص : ((اللهم

صل على محمد

وآل محمد)) .

(١) أنظر الرسوم : ١٤٦٦ و ١٤٦٧ .

(٢) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٤ . هذا وتطرقنا الى أصل التكوين الفني لهذه الثقوب في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٧٧ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٤٦٤ و ١٤٦٥ .

والطاقة التي على الركن الايسر تحتوى على النص : ((البدرى

واغفر لعبدك

• سنهك الملكي))

والملاحظ ان حجم الكتابة في هذه الطاقة يجعلنا لا نشك في أن بدايتها تكون من قوله : واغفر وتستمر حتى كلمة : الملكي لان الكاتب لم يجد مكان لكلمة (البدرى) الا الفصل الأعلى لقوس الطاقة ، فكتبها بحجم أصغر من غيرها ، وحقق بذلك غايتين :
الأولى : صلة الشخص بالملك بدر الدين وهو على هذا لا يستبعد أن يكون من مماليكه (١) .

الثانية : سد الفراغ المتبقي من الطاقة المقابل لكلمة (اللهم) في الطاقة المقابلة التي هي الأولى على الحقيقة ، وهذا تكون قراءة النص كاملة على النحو التالي : ((اللهم صل على محمد وآل محمد ، واغفر لعبدك سنهك الملكي البدرى)) . بينما كانت قراءتها على طبيعتها مرتبكة ، حتى أن البعض خال النص ناقصا فوضع نقاطا قبل كلمة البدرى (٢) .

والذى يدولى أن (سنهك) كان متصفا لابنية بدر الدين لؤلؤ يشرف عليها

(١) وقد ذهب الديوه جي الى ذلك حين اشار الى أن (سنهك) من ممالك بدر الدين لؤلؤ (نيقولا سيوفي : المرجع السابق - المحقق - ص ١٠١ ، حاشية ١) .

ويظهر أن لقب (البدرى) ورد مديلا بأسماء أشخاص آخرين لهم علاقة ببدر الدين لؤلؤ ، مثال ذلك وروده في نهاية اسم (محمد بن ابي طالب) ناسخ الجزء الحادى عشر من مخطوط الاغانى المحفوظ بدار الكتب المصرية تحت رقم ٥٨٩ أبه والمؤرخ في ٦١٤ هـ وعليه صورته شخص من المحتمل انها تمثل (بدر الدين لؤلؤ) وذلك لوجود اسمه عليها (الدكتور خالد الجادر : المرجع السابق ، ص ١٥) . فان كان ذلك فمن المرجح ان الناسخ هو أحد ممالك بدر الدين أو المرتبطين به شأنه في ذلك شأن (سنهك البدرى) .

وليس المجال متسعاً للحديث عن هذه اليا ، التي نجدها في آخر كلمتي (البدرى الملكي) التي عرفها النجاة بيا ، النسبة .

(٢) سيوفي : المرجع السابق (المحقق) من قبل الديوه جي ، ص ١٠٠ .

وإنهمض بعماريتها ويحدر اسمه عليها (١) ، فكما قرأنا اسمه على المدخل الذي نحن بصدد دراسته نرى اسمه مدونا على معظم الآثار الهدرية الأخرى ، وبواسطة هذه الآثار استطعنا أن نتعرف على اسمه ولقبه وتعام نسبه فهو : ((سعد الدين سنهك بن عهد الله الملكسي الهدري) .

فقد ورد على رخامة فنظرة باب سنجار بالموصل النص (. بتولي سعد الدين سنهك الهدري) (٢) وهذا النص يؤكد لنا اسمه ويزيد لقبه . كما ورد في الجدار الشمالي الأيسر من غرفة مزار الامام يحيى بن القاسم النص : (سعد الدين سنهك بن عهد الله) (٣) . ومثل هذا ورد ضمن الشريط الكتابي المتبقي على سور الموصل المطل على النهر تحت قرة سراي (٤) . وهذان النصان يؤكدان لنا اسمه ونسبه بصورة كاملة مع لقبه .

والملاحظ على كتابة الأركان التي نحن بصدد ها صغر حجم حروف كتابة الطاقة التي في الركن الأيسر إذا ما قيس بحجم حروف الكتابة التي في الطاقة اليمنى وذلك لكثرة كلمات الأولى عن الثانية ، بينما مساحة الطاقين متساويتين . كما أن كتابة الطاقين بوجه عام صغيرة الحجم نسبيا مما أثر على مستوى الخط وجعله ضعيفا ، إذا ما قيس ببقية النصوص السابقة . وكذلك فإن هذه الكتابة تتميز بمعظم مميزات تلك النصوص من ترويس لرووس بعض الحروف ، وتشجير لنهايات البعض الآخر ، بالإضافة الى التشكيل الخطي بالفتحة والكسرة والشدة والتزيين الخطي بواسطة المناعر النهائية الخارجة من بعض الحروف (٥) .

(١) الجدير بالتنويه أنه وردت أمثلة مشابهة في مصر لاسماء أشخاص على نطاق المسوولية دونت اسماءهم على العماثر التي نهضوا بأنشائها وذيلت القابهم بيا النسبة لتسدل على ارتباطهم وتحميتهم للخلفاء والملوك مثال ذلك : ورود لقب (الحافظي) مذيلا باسم (ابي تميم تراب) وزير الخليفة الفاطمي (الحافظ لدين الله) الذي عهد اليه الخليفة بانشاء مشهد السيدة رقية بالقاهرة سنة ٥٢٧ هـ (حسن عهد الوهاب : الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة ، المؤتمر الرابع للآثار في البلاد العربية ، القاهرة ١٩٦٥ م ، ص ٣٧٥) . وكذلك ورود لقب (الملكي الناصري) مذيلا باسم (قراقوش بن عهد الله) امير مملكة ومعين دولة الخليفة الايوبي الملك الناصر يوسف بن ايوب الذي امر بانشاء باب المدبح بالقلمة سنة ٥٧٩ هـ . (الدكتور عهد الرحمن زكي : المرجع السابق ، ص ٣٤) .

(٢) سيوفي : المرجع السابق (المخطوط) ، ص ١٩٦ .

(٣) يوسف ذنون : دراسة جديدة لكتابات الموصل الأثرية ، ص ٢٢٦ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٢٣٠ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٤٦٤ ، ١٤٦٥ .

وأخيرا نجد أن المدخل يتوجده شريط كتابي من خط الثلث يتضمن الآية : ((في بيوت
(١)
اذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه يسبح له فيها بالغدو والآصال رجال لا تلهيهم تجارة)) .

ونحتت الكتابة بواسطة أسلوب الحفر البارز ، فكانت على مستويين (٢) . وقد تمثلت فيها
المميزات الفنية التالية :

- ١- الترويس الخالي من الاضافة في رؤوس الألف واللام الأوليين ، والتشعير في نهايات
الألف المفردة (٣) .
 - ٢- استطالة مدات الحروف المنتصبة بصورة ملحوظة دون ان تفقد تناسقها وانسجامها (٤) .
 - ٣- الشكل الخطي والترتيب بالحروف التوضيحية ، والوردة الخطية والشكل الهلالي والزخارف
النهائية (٥) .
- وخلاصة القول نرى أن خط النص هنا يتميز بالقوة والتناسق الفني أكثر مما هو ملاحظ
في كتابة النص الدائر على الاطار ، وكذلك المطعم على المنتبة ، والآخر المنفذ على
الطاقنتين الجانبيتين ، وذلك لضيق المسافة وصعوبة تنفيذها على الارضية الفائرة في الأولى .
وصعوبة عملية التنظيم في الثانية ، وصغر المساحة المحددة للثالثة .

(١) الغشور : الآية ٣٦ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٤٥٧ ، ١٤٥٨ ، ١٤٥٩ والصورة ١٤ .

(٣) أنظر الرسوم ١٤٦٠ ، ١٤٦١ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٤٥٧ - ١٤٦١ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٤٦٢ - ١٤٦٣ .

رابعاً / مدخل كنيسة المارحوديني

كان المدخل يتقدم غرفة قدس الأقداس في الكنيسة، ولكن ترشح المياه داخلها نتيجة لانخفاضها عن مستوى المماثر المجاورة لها، وتأثير ذلك على أسسها أدى بالقائمين على رعايتها إلى ردم معظم أجزائها، ومن جملتها الغرفة المذكورة، وهنا طابق حديث فوق أجزائها القديمة، ونقل المدخل من محله الأصلي ووضع في غرفة قدس الأقداس الحديثة في الطابق الجديد. ولما كانت عملية النقل هذه غير فنية لذا أدت إلى فقدان بعض أجزاء المدخل وتشويه البعض الآخر، ومع هذا فلا يزال يحتفظ بمعظم عناصره الفنية والمعمارية الأصلية.

والمدخل يتكون من عدة قطع من الرخام الأزرق الفاتح، وقد طليت معظم أجزائه بالأصباغ الدهنية الخضراء، كما طليت النصوص الكتابية بالأصباغ السوداء، مما زاد في تشويه هذا الأثر النفيس (٢).

والمدخل عبارة عن إطار طوله (٣٧٦م) وعرضه (٢٦٢م) وثخنه (٣٤سم) ويحفظ بفتحة مستطيلة (٢٨١ × ١٥٠م)، تملؤها عتبة مصنوعة ذات دلايتين، ثم يرتفع عليها عقد منقطع. ويتوج كل ذلك بأفريز من الزخارف المعمارية، يوازيه من الأعلى شريط كتابي (٣).

ونحت على الإطار من الخارج عدة أفريز صماء مختلفة الهياكل والقطاعات منها: الموجهة والفائرة والمحدبة، وتكون جميعها مجموعة متكاملة تنكسر نحو الخارج على هيئة الزاوية القائمة قبل أن تصل أسفل الإطار بحوالي (٢٦سم) (٤).

(١) يرى الديوه جي: أن الكنيسة بنيت من قبل النكارة الذين نزحوا إلى الموصل منذ نهاية القرن الرابع للهجرة. (الديوه جي: الموصل في العهد الأتابكي، ص ١٧١) ولكننا لم نمثل على أدلة مادية تثبت ذلك. ونتيجة لتقادم الزمن ورمم الكنيسة في الفترة المتأخرة ذهبت معظم عناصرها الفنية التي تخلف منها المدخل الذي نحن بصدده راسته.

(٢) أنظر الصور: ١٨٤١٦.

(٣) أنظر الرسوم: ٤٧٤٤٦ والصور السابقة.

(٤) أنظر الرسوم: ١٩٦٤٤٦ والصورة ١٦.

ويلي تلك المجموعة شريط كتابي بخط الثلث في وسط الاطار لم يبق منه سوى الأجزاء الدائرة على القسم العلوي للاطار . أما بقية الأجزاء السفلى فقد طمست نتيجة الكشط المتعمد الذي حدث لها ولاقاريز الاطار الأخرى الموجودة على قسميه الأوسط والأسفل (١) .

والقسم الباقي من الشريط الكتابي يتألف من نص بخط الثلث على طريقة ابن الهواب يبدأ من الجهة اليمنى ونصه ر (باب من الكرم المفيض مصفح) ثم يرتد نحو الجهة اليسرى فوق العقد : (لا من حديد ترميك حمرة نقشه مجراه من كيد الحسود لزال مفتوحا به) ومعهدها ينحدر بصورة عمودية نحو الجهة اليسرى للاطار : (التأييد في عز وجود) (٢) .

والملاحظ على هذا النص انه يمثل شعرا مطلق من ثلاثة أبيات دالية يكون ترتيبها من الناحية المروضية على الشكل التالي :

١- بابا من الكرم المفيض مصفح لام حديد

٢- ترميك حمرة نقشه مجراه من كيد الحسود

٣- لا زال مفتوحا من التأييد في عز وجود

والجدير بالذكر أن البيتين الأول والثاني من هذا الشعر هما من نفس القطعة الشعرية المحررة على الشريط الكتابي لاطار مدخل حضرة الامام عون الدين (٣) . ومن المحتمل أن بداية النص المفقود هنا كان يتضمن البيتين الأوليين من القطعة نفسها وهما :

قد جدد بابا مقبلا والبدر في برج السمود

بابا يشر بالسعادة آل محمد في صعود (٤)

وذهبت الى هذا الاحتمال لأن طول المسافة الحالية المفقودة كافية تماما لاستيعابهم وهي بنفس الوقت لا تتسع لأكثر من ذلك - قياسا بالمسافة التي شغلها القسم العلوي من الجانب الايمن لذلك الأقريز الكتابي - علما بأن حجم الحروف بالقطعتين متقارب بصورة عامة .

(١) أنظر الرسم : ٤٦ والصورة : ١٨٥١٦ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٤٧٦ و ١٤٧٨ والصورة ١٨ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٤١٩ و ١٤٢٠ .

(٤) أنظر الرسوم ١٤١٨ و ١٤١٩ .

ونحن لا ندعي أن النص السابق كان مكتوبا على مدخلنا هذا حرفا بحرفه لا نـ...
لا نعلم نهاية ما كان مكتوبا على هذا المدخل ، ولكننا نستطيع تقدير بدايته نظرا إلى
النص السابق ، فتشير إلى أن المسافة تتسع للمبتين الأوليين منه باعتبار حجم الحروف . كما
ذكرنا ، ولكن البيت الثالث في هذا المدخل جديد على النص ، وربما كان الكاتب قد
استفاد من النص السابق وأجرى عليه تعديلا قد يستمر إلى آخر النص .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا النص لم يحظ بقراءة سابقة من قبل سيوفي والديوه جي
والصائغ والصوفي المعنيين بآثار الموصل ، وأنا لا أستبعد أنه كان على أيامهم كاملا ، قبل
أن يجرى الترميم الحديث للمدخل ، وهو ترميم أشبه ما يكون بتشويه لهذا الأثر .

ومن المميزات الفنية لخط النص المذكور هي :

١- ترويس رؤوس بعض الحروف كالآلف واللام الأوليين ، وتشعير نهاية بعضها الآخر
كالآلف الأولية والنون والراء (١) .

٢- زيادة مدات بعض الحروف المستقلة أكثر من المألوف بحيث اتسعت المسافة الـ...
تعلوها لاستيعاب كلمة كاملة مثال ذلك : حرف الباء من كلمة (باب) بحيث علنها
كلمة (من) من البيت الأول ، وحرف النون من كلمة (من) بحيث علنها كلمة (كيد)
في البيت الثاني ، وحرف الزاي من كلمة (عز) ، بينما اتسعت مدات الحروف المنتصبة
بالقصر ، أي بعكس ما لمناه في الحروف السابقة (٢) .

٣- محاولة ملء الفراغ المتخلف بين الكلمات والحروف بواسطة حركات الشكل ، والترسيم الخطي
بالوردة الخطية ، وبالعناصر النهائية الخارجة من معظم حروف الكلمات (٣) .

٤- ترابط بعض الحروف ببعضها الآخر مثال ذلك : ترابط حرفي الدال واللام في كلمتي
(الحسود) و (لا) (٤) .

(١) أنظر الرسوم : ١٤٨٠ - ١٤٨٢ .

(٢) أنظر الرسوم السابقة وكذلك الرسوم ١٤٧٦ - ١٤٧٨ والصورة ١٨ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٤٧٦ - ١٤٧٩ ١٤٨٤٥ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٤٧٧ - ١٤٧٨ .

وأن الوجه رسم بصورة مستديرة وأن سحنته شبيهة بصورة جلية بالسحنة الإيرانية (١) .

ويشاهد الشخص وقد حمل في كف اليد اليسرى المرفوعة إناءاً مملوءاً بوحداث كثيرة الشكل ، كما يوجد إناءان آخران فوق العرش الذي يجلس عليه الشخص إلى اليمين واليسار من رأسه ولكل إناء قاعدة مخروطية ومطن نصف كروية مملوءة بثلاث وحدات ماثلة لتلك الوحدات التي يحملها . ومن المرجح أنها تمثل نوعاً من الفواكه . وقد وضع الشخص يده اليمنى على فخذه بعد أن أمسك بمنديل مطوي (٢) .

أما ملابس الشخص فتتألف من سروال فوقه جلباب طويل ومفتوح عند الصدر ، وقد ضم طرفه الأيسر على الطرف الأيمن وتمنطق بحزام متدلي الأطراف .

ومن النواحي الفنية لهذه الملابس هو زخرفتها بالزخارف الهندسية ، ووجود العضادة على الأكتاف .

ويلاحظ على رأس الشخص وجود عمامة بصلية الشكل تنسدل منها ذوائبان على الصد (٣) .

وبخصوص العرش الذي جلس عليه الشخص فيتخذ هيئة شبه رباعية وقد زخرفت زواياه العليا بزخارف هندسية وانتصب على جانبيه ساريتان ، كما أنه يرتكز على أسدين متقابلين يحصران بينهما إناءاً ، وهما والإناء داخل عقد مقصوص .

(١) تطرقنا إلى مثل هذه المواضيع والنواحي الفنية للأشخاص من حيث جلستهم وطبيعتهم سحنهم لدى دراستنا للتصوير البشرية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحات ١١٩ ، ١٢٠ .

(٢) تعرضنا إلى ظاهرة حمل الأشخاص للفواكه والاستماسة عنها بالكؤوس أحياناً ، وكذلك مسك المناديل من حيث الأصول الفنية وانتشارها في الفن الإسلامي بصورة خاصة لدى دراستنا للتصوير البشرية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحات ١٢٠ ، ١٢٢ .

(٣) تطرقنا إلى دراسة النواحي الفنية للملابس الشخص من حيث الزخرفة وشيوع العضادات ونوع العمامة متبهمين أصولها ومدى انتشارها في الفن الإسلامي عندما تكلمنا عن التصوير البشرية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحات ١٢٢ ، ١٢٣ .

(٤) تكلمنا عن أصل وانتشار مثل هذا العرش ، وكذلك الحيوانات المتناظرة والمواضيع المحصورة بينها في الفنون القديمة وظاهرة انتشارها في الفن الإسلامي ، عندما قمنا بدراسة التصوير البشرية والحيوانية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول

في الصفحات ١٢٣ - ١٢٥ .
فإن آثارنا المناظرة الثلاث المبررة ببيت الكرابيل والبرلين من سفند العنة
تدرك أنها يتكون من سطح يحف بـ سطح آخر من أكراف
كالذي عهدنا من قبله من الأجران (لنا كسنة زلفاق بيانه)

وإذا أخذنا الصنجة قبل الأخيرة الواقعة على الواجهة اليمنى للمعينة نجد عليها نحتا بارزا يحمل نفس الموضوع الفني مع جميع العناصر والمميزات التي لاحظناها في تصويـرة الصنجة السابقة (١) مع اختلافات بسيطة منها : ظهور قسم من الشعر على الجبهة مسن تحت العمامة هنا وانعدامه لدى الشخص الأول ، كما حدث اختلاف في وضع اليدين فالشخص هنا رفع يده اليمنى نحو صدره وحمل بها وحيدة كهـيئة من الفاكة ، بينما في الصورة السابقة كان الشخص قد رفع يده اليمنى وحمل بها طبقا ملوا بمدة وحيدات صغيرة من الفاكة . كذلك نشاهد الشخص في الصورة الأولى وضع يده اليمنى على فخذه ، بينما في هذه الصورة وضع اليسرى

ومن الاختلافات الأخرى في الصورتين تتجلى في الاسود الحاملة للمعرش ففي الصورة الأولى كان الاسدان متقابلين ويحصران بينهما إنا ، بينما في هذه الصورة كان الاسدان متدبرين وقد ارتبط ذيلهما من الأعلى وانتهيا برأس حيوان أشبه ما يكون بالقط .

وأخيرا نجد أن المعرش في الصورة الأولى ، وكذلك ملابس الشخص زاخرة بالزخارف الهندسية ، بينما هنا ندرت تلك الزخارف .

ويوجد على كل صنجة من الصنجتين الجانبيتين للمعينة صورة فارس يمتطي جوادا ينتجه نحو الداخل .

ويبدو الفارس الذي على الصنجة اليمنى وقد رفع يده اليسرى نحو صدره وحمل بها طيرا جارحا ربما يمثل بازا أو صقرا ، بينما وقف على كتفه الأيسر طير مشابه ولكنه أكبر وذيله أطول ، وقد أمسك باليد الأخرى عنان الحصان (رسم ٥١٠) .

أما الفارس الذي على الصنجة اليسرى فقد رفع يده اليمنى وأمسك بها طيرا في حين أمسك باليد الأخرى طيرا آخر أصغر حجما من الأول بالإضافة الى عنان الحصان (رسم ٥١١) .

✓ وإذا تعمنا في الرسوم البشرية والحيوانية هنا فنجد فيها نواحي فنية متمسدة : فالشخص مثلا رسم بوضع امامي وارتيدي سرولا وجلها با قصيرا ضيق الاكمام ، وغطاء الرأس عبارة عن عمامة بصلية ينسدل منها ذوابتان على الصدر . وجميع هذه العناصر والظواهر الفنية تطرقنا اليها لدى الكلام عن الشخصين الجالسين السالفي الذكر ، ولكنه يستجد

عندها الآن عنصر جديد وهو وجود هالة حول رأس الفارس المنحوت على الصنجة الجانبية اليمنى (١) .

وبخصوص الطيور الجارحة كالصقر أو الباز التي نلاحظها هنا وفي المواضع المشابهة لها فمن المحتمل أنها تشير إلى الصيد والقنص وهي إحدى الهويات المفضلة لدى الفارس .

وأخيرا نجد أن التصوير بكاملها لا يحدها إطاره كما أن خلفيتها خالية من الرسوم وهي إحدى مميزات المدرسة العربية للتصوير (٢) .

أما الصنجات الثلاث الباقية من العتبة الواقعة في وسطها فلا تهدو عليها أية معالم زخرفية ولكن القشط الهادئ عليها يجعلنا نرجح أنها كانت تزين ببعض المواضيع الفنية على غرار الصنجات السابقة لكن يد الإنسان شوهدت معالمها فيما بعد .

وللعتبة - كما شاهدنا من قبل في عتبة مدخل مدفن مزار الامام عون الدين - دلائل تخذ كل منهما شكل الزهرة الكأسية أو اللوتسية المفتوحة ذات محور بارز متمم - - - - - المستويات (٣) .

ويتكون كل جانب من جوانب هذه الدلائل من قعر صغير على هيئة عقد دائري - - - - - سرعان ما يستقيم بصورة عمودية موازيا للمحور ، ثم يعتمد عنه نحو الخارج تدريجيا حتى يتكون من نتيجة ذلك ما يشبه نصف المقعد الدائري المطول ، وقبل اتصاله بأسفل العتبة يرتد نحو الداخل بصورة مشطوفة ، ثم يستقيم قليلا ويتصل بالعتبة .

أما كابلا المدخل المتمركزان في زاويتي فتحة الباب العليا ، فتتكون كل منهما من - - - - - دلالة نصفية ولكنها أطول قليلا .

وهكذا كونت هذه الدلائل والكوابيل نتيجة لاشكالها ومواضعها عقودا مطولة مقصودة من الأعلى (٤) .

(١) تطرقنا الى الهالة من حيث الاصل والانتشار ومدلولاتها في الفن الاسلامي عندما درسنا النساوير البشرية في المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٣١ و ١٣٢ .

(٢) د . حسن الباشا : التصوير الاسلامي في العصور الوسطى ، ص ١٢٨ .

(٣) أنظر الرسم : ٤٦ والصورة ١٨ .

(٤) أنظر نفس الرسم والصورة .

والملاحظ على الدلائل والمناطق المحصورة بينها من أسفل العبدة أنها تزخـر
بالزخارف النهائية والمعمارية (رسم ٢٦١) .

فكوشة كل دلالة تتكون زخرفتها من ورقة نخيلية ثلاثية يخرج من أسفلها غصان سرعان
ما يتفرع كل غصن الى فرعين يمتد أحدهما نحو الخارج لينتهي بنصف ورقة ذات نصليين ،
بينما الفرع الآخر يلتوى نحو الأعلى حتى يلتقى مع فرع الغصن الثاني في أعلى الورقة الثلاثية
على هيئة اطار لوزي الشكل يحف بها (رسم ٢٦٢) .

أما كوشة كل كابل فتتكون زخرفتها في الأعلى من ورقة نخيلية ثلاثية أيضا يخرج من
أسفلها غصان يلتوى أحدهما حول محيطها ليلتقى مع أحد فرعي الغصن الثاني في أعلى
الورقة ، بينما الفرع الآخر من الغصن المذكور يتدلى بصورة التوائية نحو الأسفل بمعد
أن خرجت منه أنصال أحادية متناوبة شغلت ما تبقى من مساحة الكوشة (رسم ٢٨٢) .

وبخصوص زخرفة الجوانب الداخلية للدلائل والكوابيل فقد نحت في القسم الأسفل لكل
منها عنصر معماري على هيئة القوس المدبب أو المقرنص تتخلله ورقة نخيلية ثلاثية مقمرة
الأنصال . بينما القسم العلوي الواسع للدلالة فتتكون زخرفته من ثلاثة أوراق نخيلية فسي
المحور تملو أحدهما الأخرى وتحف بها مناطق لوزية كونتها الأنصال النهائية المتفرعة
من أسفل وأعلى الأوراق السابقة بمعد تقاطعها والتقاءها مع بعضها عدة مرات (١) . أما
نفس القسم من الكابل فيتكون من ورقتين فقط (٢) .

وإذا تناولنا المناطق الثلاث المحصورة بين الكوابيل والدلائل في أسفل العبدة نجد
كلا منها يتكون من مستطيل يحف بمستطيل آخر أصغر منه وأكثر ارتفاعا ، له جوانب
مقمرة - كالذي لمسناه من قبل في عبدة مدخل مدفن مزارعون الدين - تتخلله زخرفة
نهائية مكونة من تداخل وتقاطع الأغصان النهائية الرشيقة على هيئة المناطق اللوزية
وتنتهي من الأعلى بعنصر هلال يملؤه آخر لوزي (٣) .

وهكذا نجد أن عبدة مدخلنا هذا بكوابيلها ودلائلها وزخرفة مناطقها السفلى (٤) هي

(١) أنظر الرسوم : ٢٦١ و ٢٦٣ .

(٢) أنظر الرسوم : ٢٦١ و ٢٦٤ .

(٣) أنظر الرسوم : ٢٦١ و ٢٦٥ .

(٤) أنظر الرسوم : ٢٦١ - ٢٦٥ .

صورة مماثلة - ان لم تكن مكررة - لما وجدناه في المتبة المماثلة لمدخل مدفن مزار الامام عون الدين (١) مع اختلافات طفيفة .

ويملو المتبة عقد منهطح يتكون من تداخل عدة قطع مصنجة تمتد حافاتها بصورة مستقيمة حتى أعلى الأفرز الكتابي المنحوت على اطار المدخل ثم تنكسر كل حافة نحو الخارج قليلا ثم تعتدل عموديا لتنتهي في أسفل الأفرز الزخرفي المتوج للمدخل ، وقسمه ساعد التكوين المعماري المذكور على تداخل القطع وترباطها مع بعضها (٢) .

ويوجد في أسفل واجهة المقعد ستة ثقبوب دائرية متتابعة (٣) ، وهي نفس الميزة التي وجدناها من قبل في المقعد المماثل الذي يملو عتبة مدخل مدفن مزار الامام عون الدين (٤) .

ومنحوت على كل صنجة من الصنجنين الجانبيين للمقعد صورة أسد رابض على رجليه بوضعية جانبية ، بينما رأسه اتخذ وضعية أمامية ، وظهر على ظهره حيوان ينهشه ، له رأس تنين كبير وجسم أفعى رشيق ومضفور (٥) .

أما بقية الصنجات المكونة لمقعد مدخلنا هذا فقد تركز في وسط كل منها عنصر نصف كروي محرز بحزوز النوائية ذات مركز واحد (٦) .

(١) أنظر الرسوم : ٢٥٨ - ٢٦٠ .

(٢) أنظر الرسم : ٤٦ والصورة ١٨ . هذا وكنا قد نوهنا الى مثل هذه الصنوج من قبل عند كلامنا عن انواع الصنوج الموصلية في الفصل الأول من الباب الأول فسي الصفحة ٧٤ .

(٣) تنبهنا مدى أصل وانتشار مثل هذه العناصر في موضوع كلامنا عن عقود المداخل فسي الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٧٧ .

(٤) أنظر الرسوم : ٤٦٤ ، ٤٦٥ والصور : ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٨ .

(٥) أنظر الرسوم : ٤٦٤ ، ٤٧٨ والصورة ١٨ . هذا وكنا قد نوهنا الى الاسد والتنين والافعى من حيث مدلولاتها وشيوعها في الفنون السابقة والفن الاسلامي عند تطرقنا الى التصاوير الحيوانية في المداخل في الفصل الأول من الباب الأول فسي الصفحات ١٢٦ - ١٢٩ ، ١٣٣ - ١٤٠ .

(٦) أنظر الرسوم : ٤٦ ، ٧٨٩ . هذا وكنا قد تطرقنا الى مثل هذه الوريدات الكروية المحززة عند كلامنا عن الزخارف النهائية في المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٠٣ - ١٠٥ .

ويتوج المدخل أفريز من الزخارف المعمارية على هيئة الاقواس المدببة المطولة بصورة متتابعة (١) ، ويتخلل كل قوس ورقة ثلاثية الفصوص (٢) .

والى الأسفل من الأفريز المذكور وفي وسطه بالذات رأس أسد بوضعية أمامية (رسم ٤٦) . وقد وجدت ما يماثلها بالهيئة والموضع وحتى المميزات الفنية في المدخل الشمالي (٣) وكذلك المدخل الجنوبي (٤) ، ومدخل قدس الاقداس (٥) في دير ماربهنام ، بالإضافة الى وجوده في حوض لسقاية الحمام في كنيسة شمعون الصفا .

ويعملو الأفريز السالف الذكر ويوازيه شريط من الكتابة بخط الثلث على طريقة ابنن البواب يتضمن النص الآتي : ((يا أيها الملك المولى الذى شرفت بجودة أمرا الشرق ان تفتخر أبواب دارك لا زالت مفتحة بالعمز والد ...)) (٦) .

وتتمثل بخط هذا النص نفس المميزات والظواهر الفنية التي وجدناها في الأفريز الكتابي الموجود على اطار المدخل كالتريس والتشجير لبعض الحروف والتشكيل للكلمات والتشكيل والترمين والزخرفة الخطية (٧) .

والذى نلاحظه في النص ارتباطه وعدم استقامته من جهة ونقصانه من جهة أخرى ، ومما يؤكد هذا النقصان وجود قطعتين من الرخام في الجانبين دخيلتين عليه في الفترة الأخيرة أبعاد كل قطعة (١٣ × ٣٠ سم) ومنحوت عليها صليب (٨) .

(١) تتيمنا أصول مثل هذه الزخارف عندما درسنا الزخارف المعمارية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٩٤ .

(٢) أنظر الرسوم : ٤٦ ، ١٢٥٣ ، والصورة ١٨ .

(٣) Ministère de la Culture et de l'Information Direction general de l'Information , Mar Behnam, P. 23 , Fig. 2.

Ibid., P. 26 , Fig. 7. (٤)

Ibid., P. 27 , Fig. 9 . (٥)

(٦) أنظر الرسوم : ٤٦ ، ١٤٦٨ - ١٤٧١ والصورة ١٨ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٤٧٠ - ١٤٧٥ .

(٨) أنظر الرسم : ٤٦ والصورة ١٨ .

وبالرغم من التنفيذ الفني الذي يوضح حدائثهما فقد استفسرت من القائمين على رعاية الكنيسة عن مصدرهما فأكدوا لي استحداثهما بعد نقل المدخل مؤخرا من الطابق السفلى الى الطابق العلوى الحديث .

ولدى قياسى لطول النص ولما أخذته القطعتان المذكورتان منه وجدت أن الطول الاصلي للنص يبلغ (٢٦٢م) بينما طوله الحالي يبلغ (٢٥٢م) أى بنقصان (١٠سم) وهذا يدل على وجود كلمات ناقصة من النص أدت الى إرباكه وعدم استقامته .

وإذا ما علمنا أن المساحة الحالية المنفذ عليها النص تتكون من ثلاث قطع رخامية عندها نستدل أن النقصان قد يجوز أن يكون من الوسط أيضا وليس من البداية والنهاية فقط ، كما يتصور الناظر الى النص .

وإذا أخذنا احتمال نقصان النص من البداية فهذا مالا أرجحه لعدم وجود دليل على ذلك من ناحية ، ولا استقامة النص من ناحية أخرى : ((يا أيها الملك المولى)) .

أما كون النص ناقصا من الوسط فهذا وارد وذلك لان كلمة ((الشر [ق])) ناقصة حرف القاف وربما النقصان شمل الكلمة التي بعدها أيضا ، وما يدل على ذلك وجود الكسر الفاصل بين القطعتين الأولى والثانية . كما أن نهاية النص ناقص هو الآخر ، لاننا نجد الكلمة الأخيرة فيه هي ((والت)) غير كاملة ، وربما كان أصلها ————— ((التأيد)) أو ((التوفيق)) لان الكلمتين ينسجمان مع الدعاء الذى يصبح بهذا ((الترجيح)) ((بالمرز والتأيد)) أو ((بالمرز والتوفيق)) ولكنى أرجح الكلمة الأولى ————— ((التأيد)) لوجودها في النص السابق الموجود على اطار المدخل .

وهكذا نستنتج أن النص قد نقص مقدار كلمتين وهذا يكفي لاكمال الطول الحقيقي من جهة ، ويؤدى الى استقامته من جهة أخرى .

والنقصان المذكور لم ينتج بفعل التلف نتيجة لتقادم الزمن ، وانما حصل بفعل عمست الانسان مؤخرا لاستحداث القطعتين الحدِيثَتَيْنِ في بداية النص ونهايته وحفر الصليبان عليهما لتأكيد أهمية المدخل للكنيسة .

وقد وجدنا من قبل نقل بعض العناصر المعمارية الاسلامية الى بعض الكنائس بعد تحطيم كتاباتها وفصل اجزاء منها واستحداث الصليبان محلها لاثبات عائدتها الى تلك

الكنايس ومثال ذلك نقل محراب اسلامي الى كنيسة مارتوما (١) .

وإذا أمعنا النظر بالنص أمعانا مستقبها نجده ملفقا من ثلاثة أبيات شعرية ناقصة غير منتظمة فنحن نرى أن النص التالي: ((يا أيها الملك المولى الذي شرفت بجـو (به) أمـرا الشـرق ٠٠٠٠)) من البحر البسيط إذا نظرنا اليه نظرة عروضية فنية، وقد سقطت منه جزؤه الأخير .

ويكون البيت الثالث : ((أبواب دارك لا زالت مفتحة بالعز والـ ٠٠٠٠٠)) وقد سقط قسم من شطره الثاني .

ويبقى لدينا بين هذين البيتين النص التالي : ((إذ تفتخر)) ووزنه (مستعملـن) وهي تفعلية يستهل بها عادة البحر البسيط ، وهذا يدلنا على أن هذه الكلمة تشمل لنا بداية البيت المتوسط (٢) .

وإذا أخذنا بنظر الاعتبار أن هذه الأبيات الثلاث كانت كاملة في الأصل فهذا يؤكد أن النص لا يعود الى المدخل وأنه منقول اليه من محل آخر ، لأن طوله سيكون أكثر من المعتاد إذا ما قسناه بمثيله في مداخل درسناها كمدخل حضرة مزار الامام عون الدين ، إلا إذا كان الفنان قد اختار بعضا من الشعر المذكور فكون منها نصا خاله ينسجم مع غرضه دون علمه بأن عمله هذا قد أثر على النص ، وأدى الى ارتباك من ناحية الوزن الشعري .

وبما أن تنويع المداخل في هذه الفترة كانت على هيئة شريط كتابي يوازيه أحيانا من الأسفل أفريز من الزخارف المعمارية على هيئة الأقواس المدببة المتتابعة كما هو الحال

(١) احمد قاسم الجمعة : محاريب مساجد الموصل ، ص ١٢٣ - ١٢٤ ، صورة ٤٩ ، رسم ١٣٠ .

(٢) لقد استفدت من الاستناد عهد الوهاب العدواني بخصوص ما جاء في التفسيرات الشعرية المذكورة .

في مدخل حضرة مزار الامام عون الدين لذا أرجح عودة الشريط المكون للنص الى المدخل الذي نحن بصدد دراسته .

وعلى الرغم من النواحي المعمارية والزخرفية القيمة التي تتجلى في هذا المدخل - كما مر بنا - الا أنه لا يحمل تاريخا مدونا ولا اسم بانيه الصريح ، ولهذا وجب علينا التحرى عن التاريخ التقريبي للمدخل ، وسوف نستند الى النواحي التالية للوصول الى هذا الفرض :

١- النواحي المعمارية : ان الضخامة المتناهية في المدخل اذا ما قيست بمدخل الموصل الاثرية الباقية وكذلك وجود الدلايات في اسفل المئذنة العليا وشكلها وتوزيعها الفني مع الكوابيل قد أدى الى تكوين ثلاثة عقود مفصصة مقصصة ، لم نجد ما يماثل كل هذه المظاهر المعمارية الا في مدخل مدفن مزار الامام عون الدين من عهد بدر الدين لؤلؤ كما اسلفنا .

٢- النواحي الزخرفية : ان زخرفة الجوانب الداخلية للدلايات والكوابيل في المدخل بالاضافة الى تحول المناطق المحصورة بينها في اسفل المئذنة العليا الى مناطق هندسية مستطيلة الشكل يتخلل كلا منها مستطيل آخر أصغر حجما واكثر ارتفاعا واشغاله بالزخارف النهائية ولم نلاحظ ذلك بهذه الصورة الا في عتبة ودلايات وكوابيل مدخل مزار الامام عون الدين السالف الذكر .

وعلاوة على ما تقدم نجد أن الزخرفة النهائية المزينة لجوانب الدلايات والكوابيل وكوشاتها تتمثل فيها مظاهر وعناصر زخرفية متعددة ، فمن المظاهر : تنفيذ الزخرفة بواسطة الحفر الرأسي ، وزيادة الفور بالارضية ، وزيادة مساحتها واطفائها طابع التجسيم عليها نتيجة الظلال التي كونتها العناصر ، ووجود التقعر داخل أنصال الأوراق والحزوز داخل الأغصان بصورة واضحة وتقابل أنصاف الأوراق النخيلية وتكوينها أوراقا ثلاثية ذات نصل علوى لوزى مثقوب ، بالاضافة الى حملها عناصر أخرى بمسند اتحاد أنصافها العليا وانتهاء رؤوس بعض الأنصال بالتواءات كروية على نفسها .

ومن العناصر الزخرفية : أوراق نخيلية ثلاثية ذات أنصال جانبية تتميز بالقصر وزيادة العرض ونصل علوى يتصف بالقصر والشكل اللوزى ، بالاضافة الى الأوراق النخيلية الثلاثية ذات النصل العلوى الطويل المثقوب .

نقول كل المظاهر والعناصر الزخرفية المذكورة في هذا المدخل (١) تمثلت في زخرفة عتبة مزار الامام عبد الرحمن المنسوب الى النصف الاول من القرن السابع الهجرى (٢)، وكذلك في مخلفات أثرية تعود لنفس الفترة (٣).

كما أن الأفرز الزخرفي المتوج للمدخل والمكون من الزخارف المعمارية المقمرة على هيئة الأقواس المدببة بوضعية أفقية متتابعة والذي يتخلل كلا منها ورقة نخيلية ثلاثية مقمرة الأنصال كما بينا، تعد من أبرز العناصر الزخرفية التي امتازت بها فترة بدر الدين لؤلؤ (٤).

٣- النواحي الكتابية : أن الأفرز الكتابي بخط الثلث الدائر حول اطار المدخل ينصف بميزة هامة وهي قصر مدات الحروف المنتهية وطول مدات الحروف المستقيمة، بينما الشريط المتوج للمدخل يتميز بعكس ذلك إذ نجد أن الحروف المنتهية قد أصبحت ذات مدات طويلة بينما المستقيمة كانت مداتها قصيرة . وهذه الظاهرة مشابهة تماما لما لاحظناه من قبل في الشريط الكتابي والأفرز الزخرفي المماثلين في مدخل مدفن الامام عون الدين .

كذلك تشابه قسم كبير من النص الكتابي الدائر حول المدخل بمثيله في مدخل حضرة عون الدين يوحى بتقارب زمن المدخلين، وأن كان ذلك يعتبر من النقائص الثانوية، وليست الجوهرية . لأن تشابه مضمون النصوص لا يعني في كل الحالات معاصرتها لبعضها .

كما أن لقب (الملك) ضمن النص المتوج للمدخل يعد من أهم الألقاب التي شاعت على معظم مخلفات بدر الدين لؤلؤ بالموصل وربما يقصد به الماهل المذكور على الرغم من عدم انفراد به هذا اللقب .

(١) أنظر الرسوم : ٢٦١ - ٢٨٢، ٢٦٥ .

(٢) أوضحنا ذلك عند دراسة زخرفة عتبة المدخل المذكور في الصفحة ٤٤٠، ٤٤١ .

(٣) الجمعة : المرجع السابق، ص ٢٥٨ - ٢٦٠، ٢٦٣ .

(٤) المرجع نفسه، ص ١٦٠ .

٤- التصوير : إن التصاوير المنحوتة على واجهة صنجات العتبة العليا لهذا المدخل تتصف بمميزات ومظاهر فنية معظمها - إن لم يكن جميعها - شاعت في تصاوير المخطوطات المزوقة المنسوبة الى مدرسة الموصل الاقليمية في التصوير وكذلك تحفها المعدنية من منتصف القرن السابع الهجرى - كما مر بنا لدى الكلام عنها - مثل : موضوع البلاط أو المجالس السلطانية ، والاهتمام بالاشخاص الرئيسيين ، ورسمهم بوضعية أمامية ووجهه دائرى وسحنة ايرانية ، وكذلك زخرفة الملابس بزخارف هندسية ذات اكمام ضيقة وأشرطة حول العضد وحمل المنديل في اليد ، ووجود العمامة البصلية على الرأس ، والهالة حوله أحيانا ، بالإضافة الى شكل العرش التركي الطراز المحمول بواسطة الاسود (١)

وهكذا أتضح لنا أن معظم العناصر المعمارية والزخرفية والكتابية ، وخصائص التصاوير ومميزاتها في هذا المدخل مماثلة لعناصر مشابهة على مخلفات أثرية موصلية تعود للنصف الأول من القرن السابع الهجرى وخاصة فترة بدر الدين لو'لو ، ولهذا فأرجع عودة المدخل الى التاريخ المذكور .

(١) بينا ذلك لدى دراستنا المميزات الفنية المذكورة ، عند دراستنا التصاوير البشرية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحات ١١٩ - ١٢٠ ، ١٢٢ ، ١٢٣ - ١٢٥ ، ١٣١ ، ١٣٢ .

خامسا / مدخل جامع الامام الباهر (١)

يمد هذا المدخل من المداخل النفيسة التي وصلتنا من آثار المدينة ، وهو مازال محتفظا بمعامله الفنية والمعمارية بالرغم من تطاول الزمن ومرور الأيام ، على أننا لا نرى منه في الجامع حاليا الا نسخته الاسمنتية بعد أن نقل الى متحف القصر العباسي ببغداد (٢) ، ومن ثم نقل الى المتحف العراقي الحديث ببغداد بعد افتتاحه مؤخرا وعرض في قاعته الاسلامية .

ويتألف المدخل من عدة قطع من الرخام الأزرق الداكن على هيئة اطار مستطيل (٣) ٣٦٦ x (٤) ٢٦٧ م (٥) يحف بفتحة الباب البالغة من الابعاد (٢٣٦ x ٩٩ م) (٥) ويملأ هذه الفتحة عقد منقطع (٦) .

ولا طار المدخل شريط كتابي وبعض الافاريز الزخرفية ذات هياكل وقطاعات ومميزات فنية مختلفة .

(١) يقع جامع الامام الباهر في الجهة الشمالية الغربية من مدينة الموصل في محلة بساب المسجد (رسم ٢٣) . وأول تاريخ مدون ورد فيه وجد على مدخل الضريح الداخلي وهو سنة ٦٩٩ هـ .

والمبني من العمارة الاثرية : غرفة مربعة الشكل (٧ م x ٧ م) تعلوها قبسة مخروطية ذات أخاديد مسننة ، ويتقدم الغرفة المذكورة مجاز له رواق من الجهة الغربية يؤدي الى غرفة أخرى ، وكل من اليناق والغرفة الثانية مغطى بقبة صغيرة . وفي الفترة الاخيرة أضيف الى جانب العمارة القديمة مصلى من الجهة الغربية فتحولت البناية الى جامع (رسم ٢٦) .

ومن الآثار النفيسة التي ما زالت باقية في العمارة هي محراب أتاكي (الجمعة : المرجع السابق ص ٣٠٣ - ٣٠٥) وشباك أيلخاني والمدخل الذي نحن بصدد دراسته .

- (٢) سعيد الديوه جي : جوامع الموصل في مختلف المصور ص ١٩٠ .
- (٣) بخلاف ما أورده الديوه جي وهو (٣ م) (سعيد الديوه جي : المرجع السابق ص ١٩٠) .
- (٤) بخلاف ما أورده كل من الاساتذة الديوه جي وفرنسيس والنقشبندي وهو (٢٨٥ م) (الديوه جي : المرجع السابق ص ١٩١) (بشير فرنسيس وناصر النقشبندي : المحاريب القديمة في متحف القصر العباسي ببغداد ص ٢١٦) .

(٥) أنظر الرسوم : ٤٨ و ٤٩ .

(٦) أنظر الرسم : ٤٨ والصورة ١٧ .

٣- استطالة بعض الحروف أكثر من المألوف حتى أطلق عليها اسم (الحروف السيفية) لان الاستطالة المذكورة شبيهة بنصل السيف مثل حرف النون في كلمتي (الرحمن) و(من) التي تأتي بعد كلمة (الأرض) ولهذا نطلق عليها اسم (النون السيفية) (١) .

٤- التشكيل الخطي بالحركات كالفتحة والدمية والكسرة ، بالإضافة الى التزيين الخطي بواسطة الحروف التوضيحية كالهاء الصغيرة التي تملو حرف الهاء في كلمة (الله) وحرف السين الصغير الذي يملو حرف السين في كلمة (سنة) وكما زينت بالوردة الخطية والهلال المعلق ، اُضيف الى ذلك خروج العناصر النهائية من أعضان وأوراق من تحت بعض الكلمات أو من حروفها . وأحيانا أخرى تتمركز الزخارف النهائية في الفراغات المتخلقة فوق الكلمات . ولكن أهم العناصر الزخرفية المزيّنة لكتابة هذا النص ذلك العنصر الذي شغل الفجوة بين آخر السين والميم من كلمة (بسم) الذي أخذ وضعيّة القنديل الذي تكون من غصنين يقتربان من بعضهما ثم سرعان ما يتخذان شكلا دائريا بعد تداخلهما وتكوينهما ستة أقواس دائرية ، ويعدّها يخرجان من أعلى الشكل الدائري بصورة متوازية ثم يرتد كل منهما نحو الخارج لينتهي بنصف ورقة نخيلية نصلها الأسفل قد تدلى وانتهى بالتواء كروي على نفسه (٢) .

وقد وجد ما يماثل هذا العنصر الزخرفي مزيّنا لنفس الكلمة في النص الموجود على اطار محراب السيدة زينب في سنجار من العهد الأتابكي (٣) ، وكذلك النص الدائر حول جوانب قبر كل من مزار الامام علي الهادي ، وجامع النبي جرجيس من العهد الأيلخاني (٤) .

ويتوسط الاطار أفرز من الزخارف المعمارية يتألف من (١٢) منطقة هندسية في كل جانب (٤) مناطق متساوية تملو بعضها البعض بصورة عمودية ومتصلة فيما بينها بحلقات رابطة .

وقد تكونت هذه المناطق والحلقات التي تربطها من التواء والتفاف حيوانين خرافيين

(١) أنظر الرسوم : ١٤٨٥ ، ١٤٨٨ ، ١٥٠١ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٤٨٥ ، ١٤٩٦ ، ١٤٨٥ ، ١٤٨٥ .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٩٨ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٧٤١ ، ١٧٤٥ ، ١٧٧٤ ، ١٧٨١ .

متناظرين لكل منها جسم أفقى يتميز بالرشاقة والطول ينتهي من الأعلى برأس تنميين (١)
فاغرا فاه بانياب مدببة ولسان رشيقي ويعلمو الرأس قرنان وللحيوان عيون لوزية • بينهما
ذنب الحيوان يستدق تدريجيا وينتهي برأس طير جارح أشبه ما يكون برأس الصقر (٢) •

وقد غطي جسم الحيوان المذكور بحراشف شبيهة بقشور السمك (٣) •

وشكلت كل منطقة من المناطق السالفة الذكر على هيئة محراب صغير كامل من حيث
العناصر المعمارية والخصائص الفنية ، قوامه عمودان بارزان يتألف كل منهما من بدن
اسطوانى ذو تاج مزهرى الشكل ينكسر احيانا من الأسفل على هيئة الزاوية القائمة ليلتقى
مع زميله الآتى من الجهة المقابلة ، ويرتكز على الاعمدة قوس منفرج مدبب تتوجه ورقية
نخيلية ثلاثية الاتصال •

أما باطن القوس فمنحوت عليه أربع حطات من المقرنصات بعضها على هيئة النوافذ الصم
والبعض الآخر على هيئة المثلثات المقمرة والمكسرة الصغيرة (٤) •

وسدر المحراب تتخلله زخارف نهائية نفذت على مستويين يتكون موضوعها الزخرفى من
عنصر لوزى تنهت منه المنطلقات الزخرفية على هيئة الأغصان النهائية ، تخرج منها البراعم
وأنصاف الأوراق النخيلية الثنائية التي تكون لدى تقابلها بالتدابر والتقاءها بالمحاور
اوراقا نخيلية كذلك العناصر النهائية لدى تقاطعها مناطق كمثرية وممينة •

وينتهي الموضوع الزخرفى الأنف الذكر من الأعلى بورقة نخيلية ثلاثية ، وفي بعض
الحالات تنعدم العناصر اللوزية من أسفل الزخرفة ، وفي حالات أخرى تنعدم الورقة
النخيلية العليا (٥) •

(١) تطرقنا الى التين من حيث مدلوله وشيوعه في شتى الفنون ومنها الاسلامى بالطبع
عند كلامنا عن النماذج الحيوانية في المداخل في الفصل الأول من الباب الأول فسي
الصفحة ١٣٦ - ١٤٠ •

(٢) أنظر الرسوم : ٤٨ ، ٥٠٥ ، ٥٧٧ ، والصورة ١٧ •

(٣) تعرضنا الى عناصر (قشور السمك) عندما درسنا الزخارف الهندسية في المداخل
في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١١٥ ، ١١٦ •

(٤) أنظر الرسوم : ٤٨ ، ٥٧٧ ، والصورة ١٧ •

(٥) أنظر الرسوم : ٤٨ ، ٥٧٧ ، ٥٧٨ •

ومن المظاهر الفنية لهذه الزخرفة :

التناظر التمثيلي ، وخروج العناصر من بعضها ، وظهور الحزوز داخل الأغصان والتعمر داخل الأوراق ، كما تميزت الأنصال السفلى لأنصاف الأوراق النخيلية بالتسوية رؤوسها على نفسها بشكل كروي ، بالإضافة الى زيادة الغور بالأرضية وكبر مساحتها وقلة رشاقة الأغصان وكبر بقية العناصر .

ومن عناصر الزخرفة المهمة : الأوراق النخيلية الثلاثية المتميزة بزيادة عرض وقصر الأنصال الجانبية وتدبيب وصفر نصلها العلوى كذلك التي تملو الأقواس ، ومنها أوراق نخيلية أخرى في صدر المحارب تتميز بنصلها العلوى الصغير واستطالة ورشاقة الأنصال الجانبية ، اصف الى ذلك الأوراق الموجودة في محور الزخرفة التي تكونت نتيجة اجتماع ودابر أنصاف الأوراق النخيلية الثنائية (١) .

وكل هذه العناصر الفنية والمميزات الزخرفية المذكورة شاعت في الموصل بصورة واسعة واصبحت من أهم الصفات الفنية منذ النصف الأول من القرن السابع الهجرى .

أما المناطق الأربع الأخرى المكملة لأقرير إطار المدخل فتملو عقده المنطح الذى يتركز على عتبة العليا وتتساوى وتتماثل فيما بينها ، ولكنها نفذت بصورة أفقية متتابعة ترتبط مع بعضها ومع كل منطقة من المناطق العليا الجانبية السابقة بحلقة رابطة ، وقد شغلت كل منطقة من هذه المناطق الأربع بمدة صفوف أفقية من المقرنصات المنشورية وهي من هذه الناحية تختلف عن المناطق الماثلة في مدخل مزار الامام عون الديـن الأنصاف الذكر لأنها كانت مشغولة بالزخارف النهائية (٢)

ولدى تمعني بكيفية تكون المناطق المذكورة في مدخلنا وجدت أن كلا منها تكون من تقابل والتواء حيوانين خرافيين لكل منهما جسم أقصى بذيلها الرشيق المدبب ورأس تنم شبيه بالحيوان الذى سبقه في تكوين المناطق الجانبية ، ولكن الاختلاف يكمن في أن الثاني جسمه أطول وينتهي ذنبه برأس طائر جارح (٣)

(١) أنظر الرسوم السابقة .

(٢) أنظر الرسوم : ٥٧٢ ، ٤٨ .

(٣) أنظر الرسوم : ٦٢٥ ، ٥٧٧ ، ٤٨ والصورة ١٧ .

٢- امتداد الأغصان خلال انبثاقها في اتجاهاتها المطلوبة على هيئة انحناءات والتواءات حلزونية تتقاطع مع بعضها عدة مرات فبدت الناظر كأنها منفذة بمعدة مستوية .

كما توجد بالزخرفة عناصر زخرفية متعددة أهمها :

(أ) أنصاف أوراق نخيلية ثنائية الاتصال ، النصل الأعلى يرتفع على هيئة خنجرية ، بينما الأسفل ينحدر نحو الأسفل وتنتهي بالتواء كروي على نفسه .

(ب) أوراق نخيلية ثلاثية الاتصال ومتعددة الأشكال والاحجام . ففي المحور مثلاً نجد ثلاث أوراق تكون نتيجة تقابل وتقاطع أنصاف الأوراق النخيلية الثنائية ، كما توجد ورقتان على جانبي المحور تتكون كل ورقة من نصلين جانبيين يتميزان بالقصر ، بينما الأعلى يميل جانبها ويترك ثقباً بينه وبين النصلين الجانبيين ، ثم يلتوى رأسه على نفسه .

(ج) عنصر معماري زخرفي في أعلى المحور يتخذ شكل القوس المدبب تكون نتيجته لتقابل والتقاء الاتصال الملياً لأنصاف الأوراق النخيلية .

(د) عنصر هندي مستطيل الشكل له رأسان مدببان (١) .

وإذا تناولنا الصنجة القنديلية اليمنى فشغلت بكلمة (الملك) بينما شغلت الصنجة المماثلة اليسرى بكلمة (لله) (٢) ، وقد عدا كل من السادة : بشير فرنسيس وناصر النقشبندی وسعيد الديوه جي خط هاتين الكلمتين على أنه خط كوفي (٣) ، بينما كان الصحيح هو خط الثلث الذي يمتاز بالترويس في رؤوس بعض الحروف القائمة كالألف واللام الأوليين وتشعير نهاية البعض الآخر كالألف الأولية ، بالإضافة إلى التشكيل الخطي بالفتحة والترتين الخطي بالحروف التوضيحية كالهاء الصغيرة التي تعلو حرف الهاء من كلمة (لله) ونظراً لقدسية العبارة (الملك لله) لدى المسلمين فقد

(١) أنظر الرسوم : ٥٧٤ - ٥٧٦ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٥٤٨ ، ١٥١٨ ، ١٥١٩ والصورة ١٧ .

(٣) بشير فرنسيس وناصر النقشبندی : المرجع السابق ، ص ١٢٦ ؛ سعيد الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٩١ .

شاعت في معظم المناطق الاسلامية على المخلفات الاثرية (١) .

كما توجد كلمتان آخرتان بخط الثلث أيضا واقعتان على جانبي المنبة فعلسى +
الجهة اليمنى دونت كلمة (محمد) ، بينما على الجهة اليسرى دونت كلمة (علي) والملاحظ
على حروف هاتين الكلمتين صفرها إذا ما قيس بحجم الكلمتين السابقتين (٢) .

والذي نلاحظه أن كلمتي (محمد ، علي) قد كثر شيوعهما على الآثار الفاطمية فسي
مصر كما في قبة مشهد الجيوشي (٤٧٨ هـ) (٣) وتجويفه محراب مشهد السيدة
أم كلثوم (٥١٦ هـ) والواجهة الغربية لجامع الأقمر (١٩ هـ) (٤) .

ويرتكز كل جانب من جانبي المنبة على كابل يبدو ضيقا من الأسفل ويتسع تدريجيا
نحو الأعلى بصورة التوائية بحيث أصبح لواجهته الداخلية عدة أفاريز محدبة ومقعرة
ومسطحة تفصلها أحيانا زوايا حادة وقائمة مختلفة الأبعاد ، كما شغل السطح الخارجي
للكابل بزخارف الأرباسك المعتمد على تداخل والتواءات وانحناءات الأغصان النهائية
التي يخرج منها أثناء انطلاقاتها أوراق نخيلية ثلاثية كاملة وأنصاف أوراق ثنائية
(رسم ٢٨٤) .

ولهذه الزخرفة وعناصرها مميزات فنية منها : وجود الضور داخل الأنصال والحزوز
داخل الأغصان .

ويملو المنبة عقد منطع زينت واجهته المناطق الأفقية الهندسية المكملة للأفريسز
الوسطى لأطار المدخل ، أما قاعدة العقد فمكونة من تقمرات وتحديات مختلفة
الاشكال والمسافات تهدو للناظر بصورة متعرجة .

والمدخل لا يحمل تاريخا مدونا ، كما لا يحمل اسم بانيه ، ولهذا استمدت بالدراسة
المقارنة للاهتداء الى تاريخه التقريبي مستندا الى النواحي التالية :

(١) ذكرنا بعض الأمثلة على ذلك عند تطرقنا الى كتابات المداخل في الفصل الأول من
الباب الأول في الصفحة ١٦٩ ، ١٧٠ .

(٢) أنظر الرسوم : ٤٨ ، ١٥٢ ، ١٥٢١ والصورة ١٧ .

(٣) حسن عهد الوهاب : المرجع السابق ، ص ٣٧١ ، ٣٧٢ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٣٧٤ .

١- الناحية المعمارية : إن الأفرسز المصفور الذى يدور على اطار المدخل والمكون من (١٢) منطقة هندسية تتخذ الثمانية الجانبيه منها شكل المحاريب الصغيرة والمرتبطة مع بعضها بحلقات رابطة شبيهة من جميع النواحي بمشيلاتها التي وجدناها من قبل في مدخل حضرة مزار الامام عون الدين (١) ، وكذلك في محراب جامع النورى الصفي (النصف الأول من القرن السابع الهجرى) (٢) (صورة ٦١) . علما بأن هذا التكوين الهندسي من المناطق المعمارية لم يظهر في الموصل الا في التاريخ المذكور .

كما أن شكل الصنجات المعشقة لعتبة المدخل العليا سواء تلك الصنجات القنديلية، أو الصنجات شبه المعينية المحصورة بينها تشبه تماما مشيلاتها التي لاحظناها على العتبة العليا لمدخل مدفن مزار الامام عون الدين (المنسوب الى نفس التاريخ السالف الذكر) .

وبالاضافة لما تقدم نلاحظ أن شكل المقعد المنطح الذى يعلو هذه العتبة يشبه مثيله في مدخل حضرة مزار الامام عون الدين من حيث شكل تسنناته وتخرجاته في أسفله ، وكذلك المناطق المعمارية التي تزين واجهته (٣) .

وكوابيل المدخل هي الأخرى مماثلة لكوابيل مدخل مزار الامام عون الدين المذكور من حيث الشكل والزخرفة (٤) .

ومما تجدر الإشارة إليه أن هذا النوع من الكوابيل لم يظهر في الموصل الا في النصف الاول من القرن السابع الهجرى لأن كوابيل مداخل الفترة السابقة - كمدخل مزار الامام عبد الرحمن - وان كانت مشابهة من حيث الشكل الا أن زخارفها كانت ذات قطاع مسطح ، وعديمة الحزوز والتقمرات كما وجدناه هنا ، كما أن كوابيل مداخل الفترة الأيلخانية التالية - التي سنتطرق اليها فيما بعد - وان كانت مشابهة من حيث الشكل الا أن جميعها صماء خالية من المعالم الزخرفية (٥) .

(١) أنظر الرسم ٤٢ والصور : ١٢ ، ١٣٠ .

(٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٠٠ - ٣٠٢ .

(٣) أنظر الرسوم والصور السابقة .

(٤) أنظر الرسوم : ٢٨٠ ، ٢٨٤ .

(٥) أنظر الرسوم : ٢٩٤ - ٣٠٥ .

٢- الناحية الزخرفية: أن الزخرفة النهائية التي تتخلل بواطن المحارب الصغيرة الجانبية المكونة لاطار المدخل، وكذلك زخرفة الأرابسك الموجودة على بعض صنجات المتبسة العليا للمدخل^(١) تمثل فيها عناصر زخرفية ذات مميزات فنية لمسناها جميعها في الزخرفة المشابهة في مدخل عون الدين، وكذلك محراب جامع النوري الصفي، بالإضافة الى المنبة العليا لمدخل مزار الامام عبد الرحمن (النصف الاول من القرن السابع الهجرى)^(٢) منها: زيادة غور ومساحة أرضية الزخرفة، ووجود التقعر داخل الانصال والحزوز داخل الأغصان، وتقابل أنصاف الأوراق النخيلية الثنائية وتكوينها أوراقاً نخيلية ثلاثية، ووجود الأوراق النخيلية الثلاثية المتميزة بأنصال جانبية عريضة مدببة وأنصال عليا لوزية قصيرة، ثم تقاطع الأغصان وتكوينها المناطق المعينية.

٣- الناحية الكتابية: أن كتابة خط الثلث الدائرة حول المدخل على أرضية مقمرة^(٣)، تشابه من حيث الموضع والخصائص الفنية مثيلاتها في مدخلي حضرة ومدفن مزار الامام عون الدين^(٤).

٤- التصوير: أن هيئة وشكل التناوين المكونة للمناطق المعمارية على اطار المدخل (رسم ٤٨)، تماثل تماما تلك التناوين التي انتشرت على عناصر معمارية وفنية إسلامية يرقى معظمها الى النصف الاول من القرن السابع الهجرى، كما في سور قلعة قونيا (٦١٨ هـ)^(٥)، وباب الطلسم ببغداد (٦٢٣ هـ)^(٦) (رسم ٤٨٧)، ومدخل الخان^(٧) على الطريق بين الموصل وسنجار (من عهد بدر الدين لويس).

(١) أنظر الرسوم : ٥٧٤، ٥٧٧، ٥٧٨ .

(٢) أنظر الرسوم : ٥٦٨ - ٥٧١، ٦٨٣ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٤٨٥ - ١٤٩٣ والصورة ١٧ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٤١٨ - ١٤٣٦، ١٤٤٣ والصور : ١٤، ١٣ .

(٥) Rice (T.T.), The Siljuks , P. 266 .

(٦) Hartner , The Pseudoplanetary Nodes of the Moons Orbit , in Hinda and Islamic Iconographies , P. 144 , Fig. 26 ; Rice (D.T.) , Islamic Art, P. 103 , Fig. 100 .

Hartner , op. cit., P. 144, Fig. 28 .

(رسم ٤٨٦) وساعة باب برنزية من العصر السلجوقي (٦ - ٧ هـ) (١) (رسم ٥٠٤) .

وهكذا انضح لنا من هذه الدراسة المقارنة أن معظم عناصر المدخل تشابه عناصر
مماثلة يعود معظمها إلى النصف الأول من القرن السابع الهجري وعهد يد الدين لو'لو'
بالذات ، ولذا فأنني أرجح عودة المدخل إلى التاريخ والعهد المذكورين .

(١) Akurgal , Die Türkei und Ihre Kunstschatze , Das Anatotien der
Fruhen Konigreiche , Byzanz die Islamische Zeit, P. 100 .

سادسا / مدخل جامع عمر الأسود (١)

يقع المدخل المذكور في منتصف الحائط الشمالي لمصلى الجامع .

ويتألف من مجموعة من القطع الرخامية الزرقاء شكلت على هيئة اطار مستطيل ارتفاعه (٢٦م) وعرضه (٢٤م) ، وثخنه (٣٠م) ، تعلوه عتبة عليا ، ويرتفع عليها عقد منطح . وكل ذلك متوج بأفريز زخرفي يوازيه شريط كتابي من الأعلى (٢) .

والمدخل لم يدرس في السابق ماعدا اشارة عابرة لا تتعدى السطرين وردت عند الديوه جي (٣) ، وهذا تعدد دراستنا أول دراسة تحليلية مستفيضة له .

والملاحظ على المدخل قبل دراسة عناصره المتميزة بدقة الصنع أنها قاومت عادات الزمن لقرون متعددة ، لكنها لم تسلم من عتات الانسان الذي يتضح في تحطيم معظم عناصره الحيوانية ، بالإضافة الى طمر بداية ونهاية الأفريز الزخرفي والشريط الكتابي المتوجان للمدخل نتيجة العقد الجصي المستحدث للرواق الذي يتقدمه ، مضافا الى ذلك تشويه معالم زخارفه النهائية بعد طلي المدخل بالأصباغ التي أدت الى ملء عناصرها ، بحيث أضعفت جزيئاتها وغيّرت أشكالها وحدت للرائي مجرد تحدبات وتقمعات لا معنى لها (٤) .

وقامت بإبراز المعالم الفنية والمعمارية المتمثلة على المدخل وتخليصها من المسواد المعلقة بها .

وقد أشار البعض علي بحرق الأصباغ الا أنني لم آخذ بذلك ، لان الحرق يمسني إضافة عيب جديد للمدخل ، حيث أن مادة الرخام من المواد التي تتأثر بالحرارة ، لهذا

(١) يقع جامع عمر الأسود في محلة شهر سوق بالموصل (رسم ٢٣) . ويتألف من مصلى مستطيل الشكل له ثلاثة مداخل يتقدمها رواق ، ثم يلي ذلك فناء واسع (رسم ٢٧) . وتعتمد معظم اجزاء الجامع وعناصره المذكورة حديثا العهد ، باستثناء المدخل الذي نحن بصدد دراسته (رسم ٢٧) .

(٢) أنظر الرسوم : ٥١ ، ٥٠ ، والصور : ٢٠ ، ١٩ .

(٣) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٦٤ .

(٤) الصور السابقة .

عدت الى محاولة كشط الأصباغ بازميل خاص ومرفق لكن العملية - بالرغم من إبرازها بعض المعالم الفنية - كانت مرهقة وتحتاج الى فترة طويلة وغير ناجحة بصورة تامة فعمدت بعدها الى استخدام المواد الكيميائية كمادة (الترسنتين) المزيلة للأصباغ بيد أنها فشلت هي الأخرى ، وذلك لشدة تكلس الأصباغ ، فاستبدلتها بمادة كيميائية أخرى وهي (البطش) ، وعلى الرغم من عدم تأديتها الغرض المطلوب بصورة كاملة ، ولكنها كانت مجدية أكثر من سابقتها ووضحت لي كثير من الزخارف والمعالم الفنية من عناصر نهائية الى أشكال حيوانية منفذة عليها ، حتى أنها أثارت الدهشة لدى المصلين والقائمين على رعاية الجامع الذين خالوها في السابق على أنها مجرد خطوط وحفر غائرة وبازرة لا تعبر عن شيء .

ولأطار المدخل ثلاثة أفاريز مختلفة من حيث الأشكال والخصائص الفنية والقياسات (رسم ١٩٢) .

فالأفريز الخارجي الأول يعد من نوع الأفاريز الموجية ، إذ يتكون من تحدب سرعان ما يلتوى ليتحول الى تقعر نحو الداخل ينتهي بأخدود ، وقبل نهاية كل جانب من جانبي الاطار بحوالي (٥٠ سم) ينمطف الأفريز المذكور نحو الخارج على هيئة الزاوية القائمة من الأسفل وسهية متعرجة من الأعلى .

أما الأفريز الثاني (الأوسط) فهو أعرض من سابقه ويبدأ بصورة أفقية من احدى جانبي الاطار ومن نفس مستوى الأفريز الأول في الأسفل ثم ينمطف نحو الأعلى بصورة رأسية فيكون إفريزا مزدوجا يحصر مساحة مسطحة رشيقة ، وبعد وصوله الى أعلى المنصة العليا ينمطف من فوقها بصورة أفقية ، ثم ينمطف ثانية نحو أسفل الاطار من الناحية الثانية ونفس الهيئة التي كونها في الجهة الأولى لينتهي فيها بمثل ما ابتدأ من سابقتها ، ولهذا يعد من الأفاريز المزدوجة المخلقة (رسم ٥٠) .

بينما الأفريز الثالث (الداخلي) الذي يحف بفتحة الباب فهو من نوع الأفاريز المقعرة ، ويتكون من تقعر (رسم ١٩٢) ينتهي بمثلث مقعر صغير على هيئة القوس المدبب أو المقرنص المقلوب قبل أسفل الاطار بحوالي (٢٠ سم) .

ويعد الأفريز الثاني (الأوسط) من أهم الأفاريز الثلاثة السالفة الذكر ، لأنه مشغول بنحت بارز من التصاوير الحيوانية على مهاد من الزخارف النهائية ، وقد نفذت على ثلاثة مستويات : الأرضية ، ثم المهاد الزخرفي ، وأخيرا التصاوير الحيوانية في الأعلى .

وعلى الرغم من ارتباط هذه الزخارف وتلف معظمها نتيجة قطع أجزاء من عناصرها ، وملئها بالأصباغ الدهنية (١) - كما ذكرنا سابقا - الى درجة أن البعض لم يذكر ما تمثله ، وإنما اكتفى على أنها زخارف فقط (٢) . إلا أنني تمكنت نتيجة لمعالجتي الفنية لها وتنظيفها وإزالة المواد العالقة بها من تمييز عناصرها الحيوانية والنهائية .

فبخصوص الحيوانات تمكنت من معرفتها ، ومن ثم تصنيفها الى ثلاثة أقسام : الأول من فصيلة الحيوانات المفترسة كالأسد والنمر وكلاب الصيد . والثاني من فصيلة الحيوانات البرية كالفيل والأرنب والغزال . والنوع الثالث والأخير من فصيلة الحيوانات الداجنة كالماعز (٣) .

وكان تعرفي على اصناف الحيوانات المذكورة صعبا وذلك لقطع رؤوس بعضها واتلاف رؤوس البعض الآخر ، ومع هذا فقد استطعت التعرف عليها مما بقي من أجسامها وأذنانها وقوائمها الباقية (٤) .

والمنعمن بصور الحيوانات السالفة الذكر في مدخلنا هذا يلمس المظاهر والمميزات الفنية التالية :

(١) - رتبت تلك الحيوانات بصورة متتابعة داخل افاريز على اطار المدخل .

(٢) - وجود خاصية التجسيم والقرب من الواقع والحركة الدائرية في هذه الحيوانات ، مما يشاهدها وهي في حالة رعب واضطراب وملاحقة ومحاولة افتراس بعضها للبعض الآخر . وان دل ذلك على شيء فيدل على مهارة الفنان والماسه بعلم التشريح وطبيعة الحيوانات المختلفة التي قام بنحتها .

٣- مثلت الحيوانات بأوضاعها وحركاتها السابقة على مهاد من الزخارف النهائية (٥) .

(١) أنظر الصور السابقة .

(٢) الديوه جي : المرجع السابق ص ١٦٤ .

(٣) تكلمنا عن جميع اصناف الحيوانات المذكورة الواردة في هذا الأفرز من حيث الانتشار في الفنون القديمة بصورة عامة والفن الاسلامي بصورة خاصة عند دراستنا للتصاوير الحيوانية على المدخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحات ١٢٦ - ١٢٩ ، ١٤٣ - ١٤٥ .

(٤) أنظر الرسوم : ٥٣٤ - ٥٤٣ .

(٥) تتبعنا جميع الخصائص الفنية المتمثلة في هذه الحيوانات عند تعرضنا الى دراسة التصاوير الحيوانية للمدخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٤٤ ، ١٤٦ - ١٤٩ .

وتتمثل في المهاد الزخرفي المذكور مميزات فنية وعناصر زخرفية متعددة :

فمن تلك المميزات الفنية : خروج العناصر من أغصان طويلة تمتد في انحناءات والتواءات حلزونية، بالإضافة الى وجود الثغر داخل الأوراق والحزوز داخل الأغصان .

أما العناصر الزخرفية فلعل أهمها المراج النخيلية المتميزة بانصال جانبية قصيرة ونصل علوي يبدو عريضا ثم يستدق ويلتوى رأسه على نفسه ويترك تجويفا في أسفله ليدى اتصاله بالانصال الجانبية، كما كثر في هذه الزخرفة أنصاف الأوراق النخيلية الثنائية الانصال بأشكال متعددة .

وفي ختام كلامنا عن هذه الحيوانات يجب أن نستدرك ناحية هامة، وهي وجود مبدأ كراهية تصوير الكائنات الحية لدى المسلمين بصورة عامة، وبالذات في المباني الدينية كالمساجد والجامع^(١) . ومن هذا المبدأ فأنا نقف أمام شك من أمر هذا المدخل ويقودنا ذلك الى ترجيح نقله الى الجامع من مكان آخر بعد ائتلاف معظم رؤوس الحيوانات الكائنة عليه لطمس معالمها، هذا فيما اذا كان المبنى منذ الأصل جامعاً . وقد يجوز أنه كان في البداية عمارة مدنية غير دينية، ثم حول الى جامع في الفترات المتأخرة ، لا سيما وأن معظم أجزائه - كما نوهنا في بداية الدراسة - حديثة العهد .

وعلى الرغم من كل ذلك فلا نستطيع الجزم بأمر البناية فيما اذا كانت تمثل عمارة دينية أم لا ، وذلك لعدم توفر الأدلة الكافية في الوقت الحاضر، ولكننا في الوقت نفسه نستبعد عودة المدخل في بداية الأمر لعمارة دينية ، نظرا لمبدأ كراهية التصوير في النواحي الدينية كما أسلفنا .

ويعملو فتحة الباب عتبة مصنجة وب التلف الى معظم أجزائها ، نتيجة تكسر بعض صنجاتها ، وطلاء سطحها الخارجي بطبقة سميكة من الجص المتكلس ، ولكن بعض المعالجات الفنية لها ، وإزالة المواد العالقة بها ، وجدت أنها تتكون من صنجتين فسي الأطراف تحصران بينهما تسع صنجات تتخذ كل صنجة شكلا كاسيا قصيرا يعلوه شكل مماثل ، وترتبت جميع الصنجات المذكورة بصورة متتابعة ومتمايزة ، فالصنجة التي تكسرون في وضع معتدل تليها صنجة بوضع مقلوب، وهكذا بالتناوب^(٢) .

(١) د . حسن الباشا : فن التصوير في مصر الاسلامية ص ١٤ .

(٢) أنظر الرسم : ٥٠ والصورة ١٩ .

أما كابلا المدخل للذئان تستند عليهما المثبة السابقة فيبدو كل منهما من الأسفل بصورة ضيقة، ثم يتسع تدريجياً نحو الأعلى بصورة التوائية بواسطة الأفريز المقعرة والمحدبة والمسطحة التي تفصلها أخاديد غائرة على هيئة الزوايا القائمة والحادة المكونة لواجهته الكابل من الداخل (رسم ٢٨٣) .

وسطح الكابل^(١) الخارجي مشغول بزخارف الأرباسك المكون من التواءات وانحناءات وتداخل الأغصان وتقاطعها وخروج العناصر الزخرفية منها كالأوراق والبراعم الخ... انطلاقاتها (الرسم السابق) .

ومن أهم العناصر الزخرفية هنا تلك الورقة الثلاثية الأنصال التي تتمركز في القسم الملوى لسطح الكابل .

أما المميزات الزخرفية البارزة في زخرفة الكابل فهي التعمق داخل الأنصال والحزوز داخل الأغصان وخروج العناصر من بعضها .

ويعلو المثبة عقد منقطع تكون من خمس قطع مصنجة تمتد حافاتهما بصورة مستقيمة حتى أعلى الأفريز الزخرفي الحيواني الموجود على إطار المدخل ، ثم تنكسر كل حافة نحو الخارج قليلاً ثم تستقيم عمودياً حتى تنتهي في أسفل الأفريز الزخرفي المتوج للمدخل .

والملاحظ أن واجهة المقعد المذكور خالية من المعالم الزخرفية وأقل ارتفاعاً من المقود المماثلة في المداخل السابقة .

ويوجد في أسفل المقعد أربعة ثقبو دائرية متتابعة^(٢) نتجت من تعمق حافة كل صنجة على هيئة ربع دائرة والتقاطعها مع نظيرتها من الصنجة المجاورة بحيث اتخذت كل صنجة شكلاً كامبياً^(٣) ، ووجدت مثل هذه الميزة من قبل في مدخل مدفن مزار الامام عون الدين وكنيسة المارحود بني^(٤) .

(١) نطرقنا الى انواع الكوابيل الاسلامية من حيث الشكل والتطور والشيوع عند كلامنا عن كوابيل المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٨١ - ٨٥ .

(٢) تبيننا أصل مثل هذه الثقبو الدائرية في الفن الاسلامي عندما تناولنا عقود المداخل بالدارسة في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٧٧ .

(٣) أنظر الرسم : ٥٥ والصورة ١٩ .

(٤) أنظر الرسوم : ٤٦، ٤٤ والصور : ١٤، ١٨٥ .

ومن ناحية أخرى نجد أن ثقب هذا العقد قد حُفَّتْ بِهَا عدة أفاريز رشيقة مقعرة ومستطحة وغائرة وتجاوزتها إلى المناطق المحصورة بينها ، وهي نفس الظاهرة الفنية التي وجدناها في السابق في عقد مدخل كنيسة المارحوديني (رسم ٤٦) .

والمدخل متوج بأفريز من الزخارف المعمارية على هيئة الأقواس المدببة المطولة بوضيعة متتابعة على أرضية مقعرة ويشغل كل قوس من هذه الأقواس الصغيرة ورقة نخيلية ثلاثية الأنصال (١) .

ويعلو أفريز الزخارف المعمارية السابقة شريط من الكتابة بخط الثلث نصها : ((٠٠٠٠ ولي سوالي لك تخيير جنة عون أنتأ ٠٠٠٠٠ جنة سكانها سو ٠٠٠٠)) (٢) .

وقد تعذرت علي قراءة النص كاملة لأن بدايته ونهايته قد ادخلتا ضمن إطار جصي يبدأ منه عقد الرواق الحديث الذي يتقدم المدخل . ومحاولتي لقراءته تعدأول محاولة جادة لاستنطاقه لاني لم أجد مادته مكتوبة فيما دار حول آثار الموصل من كتب أثرية .

وفي خط النص الذي نحن بصدد مظاهر فنية منها :

١- ترويس هامات بعض الحروف ، وتشجير نهايات البعض الآخر ، لا سيما الحروف المنتصبة ، وخاصة حرف الألف الأولية (٣) .

٢- محاولة ملء الفراغ بواسطة حركات الشكل ، والترتين الخطي بالشكل الهلالي ، والزخارف النهائية التي تخرج من تحت بعض الحروف ، كالأغصان والأوراق النهائية المختلفة (٤) .

ومعد كل ما تقدم نجد المدخل خال من التاريخ المحدد ، كما لا يحمل أي نص يفصح عن بانيه ، ولهذا سأستخدم الدراسة المقارنة للوصول إلى أقرب تاريخ يمكن ارجاعه إليه :

(١) أنظر الرسوم : ١٢٥٢ ، ٥٠ والصورة ١٩ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٥٠٣ ، ٥٥ والصورة ١٩ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٥٠٤ ، ١٥٠٥ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٥٠٦ ، ١٥٠٧ .

١- الناحية المعمارية : من أهم العناصر المعمارية التي يمكن الاعتماد عليها في هذا المدخل ، هي الكوابيل فقد وجدناها لدى الكلام عنها أنها تشابه الى حد بعيد من حيث الشكل والزخرفة ، كوابيل مدخل حضرة مزار الامام عون الدين ، ومدخل جامع الامام الباهر (النصف الاول من القرن السابع الهجري) (١) .

٢- الناحية الزخرفية : ان الاربابسك المكون لمهاد التصاوير الحيوانية ، وكذلك المكون لزخرفة سطح كوابيل المدخل وجدنا فيه عناصر وخصائص فنية تعد من أبرز المميزات الفنية الموصلية في النصف الاول من القرن السابع الهجري نظرا لشيوعها على آثار تعود للتاريخ المذكور . كما هو الحال في المدخلين المنوه عنهما (٢) ، كما ان الزخارف المعمارية الشبيهة بالاقواس الصغيرة المدببة والمتوجة للمدخل ذات الارضية الفائرة والتي شغلت بالاوراق النخيلية الثلاثية ، تعد من الصفات الفنية المهمة التي اقتضرت على عناصر معمارية من عهد بدر الدين لؤلؤ ، كمدخل حضرة مزار الامام عون الدين ، ومدخل كنيسة المارحوديني (٣) .

وبالاضافة لما تقدم فقد رأينا في الزخارف السابقة وجود التقعر داخل الانصال والحزوز داخل الاغصان والارضية الواسعة وبرز العناصر بوزن ملحوظا يعد كل ذلك من المميزات الفنية لزخارف الموصل في النصف الاول من القرن السابع الهجري (٤) .

٣- التصوير : ان معظم الحيوانات التي وجدناها على المداخل ، كالاسد والنمر والارنب والفزال شاعت في العهد الاتاكي (٥) ، وهي بنفس الوقت تعد من المميزات الفنية لهذا العهد (٦) .

(١) أنظر الرسوم : ٢٨٠ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ .

(٢) أنظر الرسوم السابقة .

(٣) أنظر الرسوم : ٤٦ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٣ ، ١٢٥ .

(٤) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٤٣ .

(٥) الديوه جي : الزخارف الرخامية في الموصل ، ص ١٦٨ .

(٦) محمد ابو الفرج المش : الفخار غير المطلي في العهود العربية الاسلامية فسي

المتحف الوطني بدمشق ، ص ١٤٣ .

والملاحظ ندرة وجود الحيوانات في الموصل قبل عهد بدر الدين لؤلؤ، وربما يعود ذلك الى عدم تشجيع رسم الحيوان بسبب كراهية التصوير لدى المسلمين، كما ندر وجود الحيوانات ايضا في مخلفات الفترة التي أعقبت ذلك العهد بسبب الاضطراب السياسي قبيل سقوط الموصل على يد المغول (٦٦٠ هـ) وهجرة معظم فناني المدينة الى المناطق المجاورة لا سيما سوريا ومصر بعد سقوط المدينة، وعلى هذا الأساس يمكننا رد معظم المخلفات الأثرية الموصلية المتمثلة فيها رسوم الحيوانات - ومنها مدخلنا هذا - الى عهد بدر الدين لؤلؤ (٦٣٠ - ٦٥٧ هـ) .

ومن ناحية أخرى يسترعي انتباهنا تمثيل الحيوانات وهي في حركة دائبة تتمثل في الاضطراب والربح البادئ عليها، ومتابعتها لبعضها، ومحاولة اقتراس بعضها لبعض الآخر على مهاد زخرفي، يمد كل ذلك من الخصائص الفنية التي شاعت على بعض المخطوطات العراقية، لا سيما التي زوّدت من قبل الواسطي (٦٣٤ هـ)^(١)، وكذلك على المخلفات الأثرية الموصلية من عناصر معمارية^(٢) وتحف معدنية^(٣) من النصف الأول للقرن السابع الهجري .

وهكذا وجدنا أن معظم عناصر المدخل المعمارية والفنية تماثل عناصر وجدت على مخلفات أثرية تعود الى النصف الأول من القرن السابع الهجري . وعلى هذا الأساس فأضغ المدخل في حدود التاريخ المذكور .

(١) د . عيسى سلمان : الواسطي ، شكل ٢ .

(٢) Herzfeld , Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet , Band , II, Abb. 228 .

(٣) صلاح المبيدي : التحف المعدنية الموصلية في العصر العباسي ، ص ٨٨ و ١٢٣ ، ١٥٧ ، لوحة ٢١ .

سابعاً / مدخل مزار الامام محمد بن الحنفية (١)
(علي الأصغر)

يتقدم المدخل فرقة الحضرة في المزار المذكور (رسم ٢٨) . ويجدر بي أن أذكر هنا
أن هذا المدخل لم يكن معروفاً قبل اكتشافه له خلال دراستي الميدانية عام ١٩٦٦م ،
و كنت يومها أعد بحثاً حول محارب مساجد الموصل في الفترة الأتابكية (٢) .

والمدخل عبارة عن اطار مربع تقريباً ارتفاعه (٢٢١م) وعرضه (٢٢٠ - ٢٢٦م) (٣) ،
وثخنه (٣٠ سم) يحف بفتحة مستطيلة (١٩٠ × ١٠٦م) وقد توج بأفرز زخرفي يوازيه
من الأعلى شريط كتابي من خط الثلث (٤) .

والمدخل مبني من عدة قطع من الرخام الأزرق غير متجانسة القياسات قد دب التآكل
إلى بعضها ، وشوهدت الأصبغ الحديدية المصالمة الفنية للبعض الآخر (٥) . ومع هذا فيبدو
الاطار من كل جانب مسطحاً يجاوره من الداخل أفرزان غائران على هيئة الزاوية الحادة

(١) يقع مزار الامام محمد بن الحنفية في وسط مدينة الموصل تقريباً في الزاوية الشمالية
الغربية من الجامع النوي ولا يفصل بينهما سوى طريق صغير (رسم ٢٣) .

ويتكون المزار من غرفة منخفضة تحتوي على محراب يعود لادوار متعددة وكذلك
صندوق قبر خشبي من الفترة الأتابكية ، ويتقدمها المدخل الذي نحن بصدد دراسته .

ويدخل من الحائط للغرفة المذكورة إلى غرفة أخرى ، كما توجد غرفة ثالثة تتقدم
الغرفة الاولى تحتوي على قبر رخامي يعود إلى ما بعد الفترة الأتابكية ، وينزل إليها
بعدة درجات من قبو ، يحيط بها وبالحديقة الاولى من الجهة اليمنى يحتوي على
شباك إيلخاني سندرسه فيما بعد .

ويوجد إلى الشمال من الغرفة الانفة الذكر دهليز صغير يؤدي إلى غرفة يتصدرها
بئر يحتوي على بعض القطع الأثرية الرخامية المحطمة (رسم ٢٨) .

وختاماً نرى أن المزار لا يعود إلى فترة تاريخية واحدة ، وإنما لادوار متعددة
هي : نهاية العصر السلجوقي والعهد الأتابكي فالمعهد الإيلخاني ثم عصور متأخرة .
(الجمعة : المرجع السابق ص ١٨٢ - ١٨٦) .

(٢) المرجع نفسه ص ١٨٥ .

(٣) لم يكن عرض المدخل متساوياً من الأسفل والأعلى ، إذ يبلغ من الأسفل مقدار (٢٢٠م)
بينما من الأعلى في حدود (٢٢٦م) .

(٤) أنظر الرسوم : ٥٣ ، ٥٢ . / أيضاً انظر زخارفه ونماذجها من ١٤٥٥

(٥) أنظر الصور : ٢٢ ، ٢١ .

الزخارف
الداخلية
والخارجية
للزخارف
الداخلية
والخارجية
للزخارف
الداخلية
والخارجية

تداخلات اتصال ثلاث أنماط دوائر ١٤٥٥

يحاذيهما أفريز ثالث مقعر يحيطه شريط رشيق مسطح * وهذه الأفاريز الثلاثة المتجاورة تشكل مع بعضها مجموعة فنية قائمة بذاتها (رسم ١٩٤) .

والملاحظ على هذه المجموعة أنها تنعطف - قبل أن تصل الى اسفل الاطار بحوالسي (٦ سم) نحو الخارج - بوضعية قائمة من الاسفل مكونة شكلا بوقيا أو كأسيا رشيقا ، ومن الأعلى تكون على هيئة التقمرات المنكسرة * ومثل هذا التشكيل الفني لأفاريز الاطار وجدنا ما يشابهه من قبل (١) في أفاريز اطار مدخل مدفن مزار الامام عون الدين ، مما يدل على وجود تأثيرات متبادلة بين المدخلين في هذا المجال (٢) .

ويستمر الاطار بعد الأفاريز السابقة مسطحا حتى يصادفنا أفريز يحف بفتحة المدخل يتكون من تقعر يحدده شريط مسطح رشيق ثم ينتهي في القطعة السفلى للاطار بقوس مدبب صغير يعلوه خط منقور على هيئة رقم ثمانية اللاتيني (٨) في حين نجد القطعة المقابلة في ناحية الثانية خالية من القوس المذكور ، مما يدل على ان القطعة دخيلة على المدخل في عصور لاحقة (٣) .

ويتمركز في كل زاوية من زاويتي فتحة الباب العليا كابل يبدو ضيقا من الأسفل ، ثم يتسع تدريجيا نحو الأعلى بصورة التوائية ، نتيجة تكون واجهته الداخلية من أفاريز مختلفة القطاعات من : محدبة ومقعرة ومسطحة وفائرة (٤) . وشغل السطح الخارجي لكل كابل بزخارف الأرابيسك المتكون من تداخل والتواءات وانحناءات الأغصان النهائية المحورة عن الطبيعة تنتهي رؤوسها الطليقة بالتواءات كروية على نفسها ، بالإضافة الى خروج بعض الأوراق الاحادية البسيط منها أحيانا (رسم ٢٨٥) .

ومن أهم المميزات الفنية لزخرفة الكوابيل المذكورة هي وجود التقعر داخل الأنصال ، والحزوز داخل الأغصان ، والأرضية الواسعة للعناصر .

وينتج المدخل شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن الهواب منحوت على ثلاث قطع .

(١) أنظر الرسوم والصور السابقة .

(٢) أنظر الرسم ٤٤ والصورة ١٥

(٣) أنظر الرسوم : ١٩٤ ، ٥٥٢

(٤) أنظر الرسوم : ٢٨٥ ، ٥٥٣ ، ٥٥٢

فالقطعة الأولى التي على الجهة اليمنى تتضمن النص : (بسم الله الرحمن الرحيم هذا) .
 أما القطعة الوسطى فنص كتابتها (ر ح حمة ربه علي بن هاشم ابن أبي المحاسن ---
 الشريف الفطان) . بينما القطعة الرخامية الثالثة والأخيرة من الجهة اليسرى فنص
 كتابتها (تطوع بعمله العبد الفقير الى ح) . فيكون مجموع النص بوضعه الحالي : (بسم
 الله الرحمن الرحيم هذا ر ح حمة ربه علي بن هاشم ابن أبي المحاسن الشريف الفطان
 تطوع بعمله العبد الفقير الى ح) (١) .

الرسالة رقم

والملاحظ على هذا النص بوضعه الحالي عدم اتساقه ، مما يدل على اختلاف مواضع
 القطع الرخامية المدون عليها ، وما يؤكد ذلك الاختلاف ، هو أن الشريط الكتابي محاط
 بأطار مسطح من الأعلى والأسفل . والمفروض في مثل هذه الحالة أن يحيط الاطار المذكور
 ببداية ونهاية النص أيضا ليدل الفنان على تلك البداية والنهاية للنص ، ولكن --- ذى
 نلاحظه على القطعة الأولى الواقعة في الجهة اليمنى هو وجود الاطار مما يدل على بداية
 النص ، بالإضافة الى وجود البسطة التي تؤكد ذلك . في حين نجد انعدام الاطار في
 بداية القطعة الوسطى وظهوره في نهايتها ، مما يؤكد على أنها القطعة الأخيرة للنص ،
 خلافا للقطعة الثالثة الواقعة في نهاية النص ، إذ نجد انعدام الاطار من أولها وآخرها ،
 مما يبين على أنها القطعة الوسطى للنص بالأصل . ومن كل ذلك نستنتج اختلاف مواضع
 القطعتين الأخيرتين ، بحيث يجب أن تكون الوسطى في محل الأخيرة والأخيرة في محل
 الوسطى مع بقاء القطعة الأولى في موضعها الحالي ، وهذا الترتيب يؤدى الى تجميع النص
 بدورته السليمة فيكون على الشكل الآتي : (بسم الله الرحمن الرحيم . هذا ما تطوع بعمله
 العبد الفقير الى رحمة ربه علي بن هاشم ابن أبي المحاسن الشريف الفطان) .

ومما لا شك فيه أن ارتباك وضعية القطع المنفذ عليها النص كان نتيجة لتداعي المدخل
 بعد بناءه بفترة واعادة ترميمه فيما بعد .

وبعد هذا التقييم للنص فلنا ملاحظات حول بعض ما يحتويه من عبارات وكلمات :

١- هذا ما تطوع بعمله : من المرجح أن هذه العبارة تدل على أن الشخص الوارد بالنص
 هو الذى أمر بعمل المدخل المذكور من ماله الخاص ، بدليل ورود نصوص مشابهة

ورد على بعض العناصر المعمارية الموصلية من المهد الأتابكي تدل على أشخاص
أمرؤا فعلا بعمل تلك العناصر (١) .

٢- العبد الفقير الى رحمة ربه : تعد مثل هذه العبارة وما يشابهها من القاب التواضع
والتذلل لله تعالى (٢) . وقد ورد ما يماثل العبارة المذكورة على بعض المخلفات
الأثرية في الموصل من المهد الأتابكي (٣) ، كما ورد نفس النص على بعض المخطوطات
المراقية المزوقة من قبل الواسطي (٦٣٤ هـ) (٤) .

٣- علي بن هاشم أبن أبي المحاسن الشريف الفطان .

(أ) علي بن هاشم : هو الشخص المنشئ للمدخل ، ولكن من المؤسف له أنني لم أشر
على ترجمة له في كتب التراجم والوفيات ، لأن الافصح عن شخصيته تحدد لنا تاريخ
المدخل .

وربما تدوين الاسم المذكور على المدخل حدا ببعض أهالي مدينة الموصل على
إطلاق اسم (علي الأصغر) على المزار أحيانا باعتبار (علي الأكبر) هو الامام علي بن
أبي طالب (رض) . هذا بالإضافة الى إطلاق اسم (محمد بن الحنفية) أحيانا
أخرى على المزار .

(ب) أبي المحاسن : عبارة تدل على كنية الشخص السالف الذكر لتقوم مقام الاسم الصريح له .

(١) مثال النص الموجود فوق طاقة واجهة مزار الامام يحيى بن القاسم : (ما تطوع
بعمارته لوجه الله تعالى العبد الفقير لولاه بن عبد الله) . (الجمعة : المرجع
السابق ، ص ١٠٩ ، حاشية ١) . وكذلك النص المدون على محراب مرقد الشيخ
فتحي : (ما تطوعت بعمله جمعة بنت امة الله) . (المرجع نفسه ، ص ١٠٨)
ثم النص الوارد على محراب جامع جمشيد : (تطوع بعمل هذا المحراب لله مودود
بن احمد بن محمد الركني) . (المرجع نفسه ، ص ١٤٣ - ١٤٤) .

(٢) د . حسن الباشا : الالقاب الاسلامية في التاريخ والوثائق والآثار ، القاهرة -
١٩٥٧ م ، ص ٣٩٣ .

(٣) مثال ذلك النص الوارد على محراب جامع الامام محسن : (العبد الفقير الى رحمة
الله) . (الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٣٣) .

(٤) د . عيسى سلمان : المرجع السابق ، ص ١٩ .

وقد شاع مثل ذلك في النصوص التسجيلية الاسلامية على العمائر^(١)، ومنها مدينة الموصل^(٢).

(ح) الشريف : يعد لقباً من الألقاب الإسلامية التي يكشف النقاب عنها لأول مرة في الموصّل.

وقد جرت عادة المؤرخين على إطلاق هذا اللقب على الأشخاص العباسيين والملوئين معا (٣) .

والجد ير بالذكر هو ورود لقب له علاقة بهذا اللقب ضمن الألقاب الإسلامية في مناطق أخرى من العالم الإسلامي وهو (الأشرف) ، أى أفضل التفضيل من (شريف) بمعنى عال . وهو من (القاب التوابع) المتفرعة على (القاب الأصول) وهو أعلاها في دساتير الألقاب في عهد المماليك ، ودونه (الشريف) . واستعمل لقباً خاصاً لجماعة من الملوك أولهم موسى بن العادل ، ومنهم محمد بن صلاح الدين ، و خليل بن قلاوون . ويرجح أن هذا اللقب كان رفيع القدر في عصر المماليك نظراً لاقبال كثير من سلاطينهم على التلقب به . وربما وقع اللقب ضمن القاب ملوك المغرب ، جريا على عاداتهم في استعمال الألقاب في صيغة أفضل التفضيل (٤) .

(د) الفطان : الكلمة بوضعها الحالي تدل على الفطنة ، ونظرا لندرة استعماله نرجسح أن الكلمة مصحفة ، وكانت في الأصل (القطان) ، وهي كثيرة الشيوخ ، ولا زالت تستخدم لقبها لعدد من عوائل الموصل ، وعلى الرغم من كونها وظيفة إلا أنها قامت مقام اللقب .

فالقطن هو الذي يقوم بندف القطن . وكان القطنون يتجمعون في سوق خاص بهم كانت تسمى عادة باسم القطنيين نسبة اليهم . وقد وردت لفظة (القطين) كأسم --- سوق أو حي في كتابة أثرية تتضمن وقفية على لوح من الرخام بمدرسة المطارين بغامق بتاريخ سنة ٧٢٥ هـ باسم أبي سعيد ابن الامام أبي يوسف يعقوب بن عبد الحق . كما وردت في

Berchem, Arabische Inschriften (Inschriften, aus Syrien Mesopotamies ()
und Kleinasien), P. 38 .

(٢) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ١٣٩ •

(٣) العماد الأصفهانى: لمدينة القصر، القسم العراقى، تحقيق محمد بهجت الأثرى،

بغداد ١٩٦٤م ص ٣٥١، حاشية ١.

(٤) د. حسن الباشا: الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والأثار، ص ١٦٠، ١٦١.

المسجد الجامع بحماة كتابة أثرية تتضمن مرسوما بتاريخ سنة ٨٩٤ هـ بأسم سيف الدين اينال الأشرقي (١) .

ونتيجة لظهور هذا اللقب أو الوظيفة على هذا المدخل المنسوب الى منتصف القرن (٧ هـ) كما سنرى ، لذا نرجح أنه ظهر في الموصل قبل غيرها من المناطق الإسلامية ، استنادا الى تاريخ النصوص الواردة في حماة وفاس الآتية الذكر .

وكتابة نصنا السالف الذكر نفذت بصورة بارزة على الأرضية الفائرة . ويتميز خطهم —————
بالمميزات الفنية الآتية :

١- الترويس المتميز بالضخامة والاستطالة بعض الشيء ، بدون إضافة ، كما في رؤوس أحرف الألف واللام ، وأحيانا الباء الأولية ، بالإضافة الى خاصية التضمير في نهاية بعض الحروف كالألف الأولية والراء الأخيرة (٢) .

٢- استطالة بعض الحروف أكثر من المألوف بحيث أصبحت أو كادت تغطي مستوى الحروف الناقصة ، كحرف الباء في كلمتي (بسم) و (ابي) (٣) .

٣- ترابط بعض الحروف ببعضها الآخر ، كترابط حرفي الراء والحاء في كلمة (الرحمن) (٤) .

٤- التشكيل الخطي للكلمات بالفتحة ، بالإضافة الى التزيين الخطي للكتابة بالوردة الخطية والزخارف النهائية وكذلك العنصر الهندسي المتكون من تداخل واتصال ثلاثة أنصاف دوائر (٥) .

ويوجد تحت الشريط الكتابي السابق وعلى نفس القطر الرخامية المكونة له أفريز — من الزخارف المعمارية على أرضية مقمرة يتكون من مناطق متتابعة على هيئة المقرنصات أو الأقواس المدببة تتخلل كل منطقة ورقة نخيلية ثلاثية الاتصال تخرج من غصنين يلتقيان

(١) د . حسن الباشا : الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية ، ص ٨٩٧ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٥١٠ - ١٥١٢ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٥٠٨ - ١٥١٠ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٥٠٨ ، ١٥٠٩ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٤٥٥ ، ١٥١٣ .

في أسفلها ، والاتصال تتميز بالتقعر ، كما أن الأعصان تتميز بوجود الحزوز بوسطها (١) .
 والملاحظ على المدخل خلوه من العتبة العليا وامتداد الشريط الكتابي والزخرفي المتوجين للمدخل محلها (٢) . وهذا لا يمكن إذا ما قارنا هذا المدخل ببقية المداخل التي درسناها ، لأن الأشرطة الكتابية لا تعلو فتحة الباب وإنما تعلو عتبة المدخل العليا عادة سواءً أكانت متوجة لتلك العتبة ، كما في مداخل مزار الامام عون الدين ، وكنيسة المارحوديني ، وجامع عمر الأسود (٣) . أو مكملية للشريط الكتابي الذي يدور فوق اطرار المدخل ، كما في مدخلي مزار الامام عبد الرحمن ، وجامع الامام الباهر (٤) .

ومما يؤكد وجود العتبة بالأصل - بالإضافة لما تقدم - عدم تناسب قياسات الاطار المكون للمدخل ، وكذا فتحته ، فقد ذكرنا أن الاطار مربع تقريبا (رسم ٥٢) ، وهذا غير محتمل إذا ما قيس ببقية المداخل التي كانت مستطيلة (٥) ، بينما وجود العتبة سيزيد ارتفاعه ، ويحدث التوازن نوعا بينه وبين العرض .

ونتيجة لما تقدم نرجح وجود عتبة عليا للمدخل وأنها فقدت فيما بعد ، وأن كان كذلك فما شكل تلك العتبة ؟ وما مقدار مقاييسها ؟

ومما لا شك فيه أنها كانت مستطيلة وموضعية أفقية طولها بمقدار عرض فتحة الباب (١٠٦ سم) ، أما عرضها فمن المحتمل أن يكون بحدود (٤٠ سم) استنادا الى معدل عرض عتبات المداخل السابقة .

هذا ما يتعلق بقياسات العتبة المفقودة . أما شكلها فمن المرجح أنه كان على هيئة صنجات معشقة يتحدد أسفلها بحدود الأفرز المقعر الذي يحف بفتحة المدخل . كما هو الحال في بقية المداخل المدروسة (٦) . ولكن من المتعذر تبيان شكل صنجات تلك العتبة لعدم توفر الأدلة .

(١) أنظر الرسوم : ١٢٥١ ، ٥٢ .

(٢) أنظر الرسم : ٥٢ والصور : ٢٢ ، ٢١ .

(٣) أنظر الرسوم : ٥٠٤٦ ، ٤٤٤ ، ٤٢ ، والصور : ١٩ ، ١٨ ، ١٤ ، ١٣ .

(٤) أنظر الرسوم : ٤٨ ، ٤٠ ، والصور : ١٧ ، ٨ .

(٥) أنظر الرسوم : ٥٠٤٨ ، ٤٦ ، ٤٤ ، ٤٢ ، والصور : ١٥ ، ١٢ ، ٧ ، ٢٠ ، ١٧ .

(٦) أنظر الرسوم والصور السابقة .

أما احتمال وجود دلائل في القسم الأسفل للمعينة • كما هو الحال في مدخل مدفن مزار الامام عون الدين (١) • ومدخل كنيسة المارحود بني (٢) فضعيف، وذلك لأن طول الدلالة يجب أن يكون بطول (الكابل) (٣٣ سم) فإذا طرحنا ذلك من طول فتحة الباب البالغ (١٩٠ سم) فلا يبقى سوى (١٥٧ سم) وهذا لا يسمح للدخول والخروج بسهولة •

وفي حالة واحدة يمكن أن يكون للمعينة دلائل وهي إذا كان جانبها اطار المدخل ناقصين من الوسط، وهو أمر غير وارد لانتظام القطع المكونة لجانبي الاطار حالياً، وعدم وجود ما يدل على نقصانها، كما لا يمكن أن يكون النقصان من الأسفل، وذلك لانتهائها الأفاريز المنفذة على الجانب الأيمن للاطار بصورة صحيحة، واكمالها بقطعتين دخيلتين من الجهة اليسرى، كما بسينا سابقا لدى الكلام عن تلك الأفاريز في اطار المدخل •

ولما كانت جميع عنيات المداخل الأثباتية المدروسة تعملوها عقود منبطحة (٣)، ولذا ندرج وجود عقد منبطح في الأصل يعملو المعينة المفقودة • ليزيد من ارتفاع المدخل، ويوازن بين أبعاده، ولننسجم مع شكل المداخل المعمودة آنشد •

وفي حالة وجود العقد المذكور فمن المرجح أن يناهز ارتفاعه (٣٠ سم) مقارنة بمعدل ارتفاع العقود المنبطحة ببقية المداخل •

أما مجموعة الأفاريز العمودية المنحوتة على اطار المدخل من الجانبين فتبدو هي الأخرى ناقصة ومبتورة من الأعلى، وذلك لاستناد الأفريز الزخرفي والشريط الذي يعملو عليها مباشرة (رسم ٥٢) • بينما المفروض في مثل هذه الأفاريز أن تنعطف فسوق العقد بصورة أفقية - كما هي الحالة المثبتة في بقية المداخل - وان كانت كذلك فسوف تؤدى الى زيادة ارتفاع المدخل بمقدار عرضها البالغ (٢٢ سم) ومعدئد يأتي دور الأفريز الزخرفي والشريط الكتابي السالفين ليتوجا المدخل •

ومعد تقييم المدخل على الصورة التي نوهنا عنها ونبيان ما فقد من أجزائه العليا

(١) أنظر الرسم : ٤٤ والصور : ١٥٠١٤ •

(٢) أنظر الرسم : ٤٦ والصور : ١٨٠١٦ •

(٣) أنظر الرسوم : ٤٠ ٤٢ ٤٤ ٤٦ ٤٨ ٥٠ والصور : ١٧-١٥٠١٢٠٧ •

والمقارنة لوضعه الأصلي يصبح طوله (٣١٣ سم) (١) ، وسيتناسب عندئذ بصورة عامة مع عرض المدخل البالغ (٢٢٠ سم) .

وهكذا حاولت جهدي اعطاء صورة حقيقية للمدخل - قدر الامكان - بعد أن اتضح لنا ما فعلته عادات الزمن به . وكيف أن الترميم الذي جرى عليه في عصور لاحقة لـسم يمهده الى صورته الحقيقية ، وذلك لجهل المرمم بخصائصه الحقيقية ، وفقدان بعض اجزائه الأصلية .

وبعد فالمدخل لا يحمل تاريخا مدونا ، كما أننا لم نقف على ترجمة الشخص المنشئ الوارد عليه ، ليساعدنا ذلك في تحديد زمنه . ولهذا اضطررت الى استخدام طريقة الدراسة المقارنة للوصول الى تاريخه التقريبي واعتمدت على النواحي التالية :

١- الناحية الزخرفية : أن الأفريز الزخرفي المتوج للمدخل المنحوت على أرضية مقصورة والمكون من سلسلة من الزخارف المعمارية المتتابعة على هيئة الأقواس المدببة الصغيرة التي تتخللها أوراق نخيلية ثلاثية مقمرة الاتصال ، ثم ملازمة هذا التشكيل الزخرفي لشريط كتابي بخط الثلث . كما هو موجود في مدخلنا هذا (٢) ، بعد كل ذلك من المميزات الفنية التي لا زمت كثير من العناصر المعمارية في عهد بدر الدين لؤلؤ دون سواه (٣) . كما هو الحال في مداخل حضرة مزار الامام عون الدين (٤) ، وكنيسة المارحوديني (٥) ، وجامع عمر الاسود (٦) . مضافا الى ذلك عنصر زخرفي يزين كتابة المدخل يتكون من تداخل واتصال أنصاف الدوائر وجد ما يشابهه تماما واسـتخدم لنفس الغرض في كتابة مدخل مدفن مزار الامام عون الدين (٧) . وزيادة على ذلك نجد

(١) باعتبار ان الطول الحالي للمدخل (٢٢١ سم) + ارتفاع المنبهة المفقودة (٤٠ سم) ؟
+ ارتفاع المقعد المنبسط المفقود (٣٠ سم) ؟ + عرض مجموعة الأفريز المنحوتة على الاطار من الاعلى (٢٢ سم) فيصبح مجموع ذلك (٣١٣ سم) .

(٢) أنظر الرسوم : ١٢٥١ ، ٥٢ .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٦٠ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٢٤٩ ، ٤٢ والصورة ١٣ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٢٥٣ ، ٤٦ والصورة ١٨ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٢٥٢ ، ٥٠ والصورة ٢٠ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٤٥٥ ، ١٤٥٤ .

أن مجموعة الأفاريز المنحوتة على اطار المدخل من الجانبين التي تتميز بانكسار على هيئة الزاوية القائمة نحو الخارج يتخللها عنصر بوقي رشيق يشبه الى حد كبير الأفاريز المماثل لها في مدخل مزار الامام عون الدين السالف الذكر (١) .

٢- الناحية المعمارية : أن كوابيل المدخل هنا مماثلة من حيث الشكل المعماري ونوعية زخارفها بصورة عامل بالكوابيل التي وجدناها في السابق في مداخل حضرة مزار الامام عون الدين ، وجامع الامام الباهر ، وجامع عمر الأسود (٢) .

٣- الناحية الكتابية : نلاحظ أن رسم حروف النص الكتابي ، ومميزاتها الفنية من ترويض وتشهير لبعض الحروف وترابط بعضها الآخر ، والزينة الخطية (٣) تشبه من جميع هذه الوجوه الكتابات المتمثلة على مدخلي مزار الامام عون الدين (٤) ، وجامعي الامام الباهر (٥) ، وعمر الأسود (٦) المنسوبة لمنتصف القرن السابع الهجري وعهد بسدر الدين لؤلؤ بالذات .

وعلى هذا الأساس ، ونتيجة للمقارنة المذكورة أرجح عودة المدخل الى عهد بسدر الدين لؤلؤ (٦٣٠ - ٦٥٢ هـ) .

(١) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٥ .

(٢) أنظر الرسوم : ٢٨٠ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٥٠٩ - ١٥١٣ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٤١٨ - ١٤٦٣ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٤٨٥ - ١٤٩٧ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٥٠٣ - ١٥٠٧ .

يقع المدخل في الناحية الشمالية للغرفة الأثرية الواقعة في الجهة الغربية للمسجد المذكور (رسم ٢٩) .

ومما تجدر الاشارة اليه انه لم يكن معروفا بالمرة ولا بالنسبة للدارسين ، ولا بالنسبة لمديرية الآثار العامة .

وقد كان اكتشافه له عن طريق التخمين ، ثم اقترن بواسطة التنقيب ، فقد وجدت شبكا أثريا في الناحية الجنوبية للغرفة السالفة الذكر قد انظر حتى منتصفه . ووجود مدخل حديث بجانبه يؤدى الى الغرفة التي تنخفض بحدود خمسة أمتار عن مصلى المسجد ، فاسترعى انتباهي ذلك للبحث عن المدخل الأصلي ، وما أن معظم مدخل أبنية الموصل الأثرية كائنة في الأقسام الشمالية ، لذا عمدت الى كشط الطلاء الجصى للحائط الشمالى فبان لي المعالم العليا لمدخل الغرفة الأثرى - كما توقعت - ويبلغ ارتفاعها - - - - - (٢٥ م) . بينما بقية أجزاء المدخل قد انطمرت داخل الأرضية التي تتقدمه (صورة ٢٣) ، فدفعني ذلك الى حفره والتنقيب في المكان لاستجلاء المعالم السفلى للمدخل . ولما بلغ حفرى بحدود (١٢٨ سم) (٢) بان تلك المعالم بصورة كاملة جاهزة للتخطيط والدراسة .

والمدخل عبارة عن اطار مستطيل (٢٥٣ x ٢٠٣ ز.م) ثخنه (٢٨سم) يتكون من عدة قطع من الرخام الأزرق الفاتح يحف بفتحة مستطيلة أيضا (٩٠ x ٦٣ ر.م) تعلوها عتبة مصنوعة ويتوج كل ذلك أفرز من الزخارف المعمارية يعملوه ويوازيه شريط كتابي بخط الثلث (٣) .

(١) يقع جامع الامام ابراهيم في محلة رأس الكور الى الشمال الشرقي من الجامع النـوري
(رسم ٢٣)

ويتكون من غرفة تنخفض عن مستوى الأقسام المحيطة بها بحوالي ثلاثة أمتار تحتوي على شبك أيلخاني في حائطها الغربي ومدخلان أحدهما يجاور الشباك المذكور ويؤدي إلى مصلى المسجد • بينما المدخل الثاني قديم يقع في حائط الشرفة الشمالية • وهو موضوع دواستنا الحالية •

والمصلى مدخل حديث في حائطه الشرقي يملوه شريط كتابي وأفريز زخرفي من
العهد الأتابكي ويتقدم كل ذلك فناء حديث (رسم ٢٩) .

(٢) أنظر الصور: ٢٥٤٢٤ •

(٣) أنظر الرسوم : ٥٥، ٥٤ والصورة ٢٣ .

ونحت في وسط اطار المدخل أفريز يتكون من شق غائر على هيئة الزاوية الحادة سرعان ما يتقعر ثم يرتد الى الاعلى ليصبح محدباً ، وقبيل وصوله الى نهاية الاطار من الجانبين بحوالي (١٠ سم) ينكسر نحو الخارج على هيئة الزاوية القائمة ثم سرعان ما ينكسر ثانية نحو الاعلى ليصبح عمودياً ثم ينكسر مرة ثالثة نحو الخارج بصورة أفقية حتى يلامس طرف الأطار (١) .

وهذه الميزة انفرد بها المدخل ، لأنها تختلف ببعض الشيء عن بقية الأفريز المنحوتة على اطر المداخل المدروسة ، حيث أننا لاحظنا أن تلك الأفريز تنكسر مرة واحدة نحو الخارج مكونة زاوية قائمة من الأسفل ومنحنيات مقعرة من الأعلى (٢) .

كما يوجد أفريز ثان في الطرف الداخلي لاطار المدخل يحف بفتحة الباب يتكون من عمود على هيئة نصف مضلع سداسي (رسم ١٩٥) وهو مميزات لم نعهد لها في الأفريز المماثلة التي تحف بفتحات ابواب المداخل الأتابكية المدروسة لأنها كانت تتكون من تقعر يحف به شريط مسطح رشيق (٣) .

أما المئذنة العليا للمدخل فقد ذهبت معظم معالمها ، كما ذهبت معظم معالم الأفريز الزخرفي والشريط الكتابي اللذان يتوجانها (٤) ، لا نتيجة لتقادم الزمن وإنما لعبت الانسان بصورة متمردة ويلاحظ آثار الفأس بادية بصورة واضحة ، وربما كان المقصود بهذا التشويه هو محاولة جعل المدخل بمستوى الحائط الذي يتخلله وطائهما (بالجص) معاً .

ومع ذلك فقد تبينت معالم المئذنة فوجدتها تتكون من خمس قطع مصنجة قصت كل صنجة على هيئة زهرية أو كأسية عشقت بالتناوب والتبادل فالصنجة القائمة المنتصبة عليها صنجة أخرى مقلوبة مندلية وهكذا (رسم ٥٤) .

وشكل الصنجات المذكورة وأن كانت تشابه بعض الشيء صنجات مئذنة مدخل حضرة مزار الامام عون الدين (٥) ، إلا أنها أصغر حجماً وأكثر رشاقة وخالية من المعالم الزخرفية .

(١) أنظر الرسوم : ٥٥٤ ، ١٩٥ .

(٢) أنظر الرسوم : ٥٤٠ ، ٤٤٤ ، ٤٤٦ ، ٥٠٠ ، ٥٢٠ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٨٩ - ١٩٤ .

(٤) أنظر الرسم : ٥٤ والصورة ٢٣ .

(٥) أنظر الرسوم : ٤٤٢ ، ٢٥٤ والصورة ١٣ .

مكتبة
الجامعة
الاسلامية
بدمشق
١٩٨٠

يتخلل كل منطقة ورقة نخيلية ثلاثية ومقمرة الفصوص تخرج من غصنين يلتقيان في أسفلها (١) .

ويعلو الأفرز المذكور ويوازيه شريط كتابي قد ذهب التشويه المتعمد بجميع معالمه تقريباً بحيث لم تمكن معرفة مادون عليه ، ولكن وجود بعض بقايا الحروف المنتهية كالألف واللام التي تعرفت عليها بواسطة آثار رؤوسها المتميزة بالضخامة والترويس ونهاياتها المتميزة بالتشعير (رسم ٥٤) استنتجت منها أن نص الشريط كان مدونا بكتابة بخط الثلث .

وقد وجدنا مثل هذه الأفرز الزخرفية وثبوجاتها من الأشرطة الكتابية في مداخل ترقى الى منتصف القرن السابع الهجرى . كمدخل حضرة مزار الامام عون الدين (٢) ، وكنيسة المرحوديني (٣) ، وجامع عمر الأسود (٤) ، ومزار محمد بن الحنفية (٥) ، مما يوحى بتقارب الزمن بين مدخلنا والمدخل المذكورة .

وبعد فأن المدخل لا يحمل تاريخاً مدونا ، كما أن تحديد تاريخه التقريبي ليس بالأمر السهين بسبب التشويه الذى ذهب بمعظم عناصره ومعالجه الفنية - كما رأينا - ومسح هذا بذلت جهدى لتحديد أقرب فترة يمكن ارجاعه اليها .

فعند دراستنا للمدخل وجدنا بعض العناصر والمميزات الفنية تقرب بل تشابه الى حد كبير عناصر ومميزات فنية وجدت في مداخل أتابكية ترقى الى النصف الأول من القرن السابع الهجرى . كالمداخل الآتية الذكر .

ومن تلك العناصر أفرز الزخارف المعمارية المتوج للمدخل والمشغول بالأوراق النخيلية الثلاثية ، بالإضافة الى ملازمة الشريط الكتابي الذى يعلوه ويوازيه . وهي عناصر لم تظهر وتزدهر الا في عهد بدر الدين لؤلؤ . بينما ندرت في الفترة السابقة لهذه وانعدمت في الفترة اللاحقة .

٥٦٥٧ - ٦٢٠

- (١) أنظر الرسوم : ١٢٥٥ ، ٥٤ .
- (٢) أنظر الرسوم : ١٢٤٩ ، ٤٢ والصورة ١٣ .
- (٣) أنظر الرسوم : ١٢٥٣ ، ٤٦ والصورة ١٨ .
- (٤) أنظر الرسوم : ١٢٥٢ ، ٥٠ والصورة ٢٠ .
- (٥) أنظر الرسوم : ١٢٥١ ، ٥٢ .

وفي الوقت نفسه توجد مميزات وعناصر معمارية أخرى شاعت في مداخل العهد الأيلخاني، وندرت في مداخل العهد الأتابكي الذي سبقه ومنها : كوابيل المدخل التي رأينا لدى الكلام عنها أنها تشابه من حيث الشكل كوابيل المداخل الأتابكية والأيلخانية على حد سواء، ولكن خلوص سطحها الخارجي من الزخارف يعدها عن العهد الأتابكي، ويقرّبها من العهد الأيلخاني، لأنه كما اسلفنا نجد أن كوابيل المداخل الأتابكية جميعها ذات سطح خارجية مزودة بالزخارف النهائية. بينما كوابيل مداخل العهد الأيلخاني انعدمت الزخارف من على سطوحها تماماً .

كما توجد ناحية أخرى في هذا المدخل وهي أن الأفريز الداخلي للآطار الذي يحف بفنحة الباب يتكون من نصف عمود مضلع رشيق (رسم ١٩٥) وهي ميزة ندرت في مداخل العهد الأتابكي السابقة التي كانت تتميز الأفريز الداخلية لأطرها بتقعرها (١) ، في حين نرى أن الأفريز المماثلة في بعض المداخل الأيلخانية تتخذ شكل الأعمدة المضلعة، كما هي الحال في مدخلنا هذا (٢) . وعلى هذا الأساس فالميزة الفنية، وشكل الأفريز الداخلية في هذا المدخل تقربه إلى الفترة الأيلخانية، وتبعده على الفترة الأتابكية .

وبالإضافة لما تقدم رأينا أن شكل صنجات المعتبة العليا للمدخل - كما مر بنا - تشابه إلى حد كبير صنجات المعنات المماثلة في المداخل الأيلخانية ، بينما ندر في المداخل الأتابكية .

وهكذا وجدنا نتيجة للمقارنة السابقة أن المدخل يتصف بمميزات وعناصر فنية ومعمارية، بعضها شاع على مداخل أتابكية ترقى إلى النصف الأول من القرن السابع الهجري، والبعض الآخر شاع على مداخل أيلخانية من النصف الثاني من القرن المذكور وما بعده .

وعلى هذا الأساس فأنني أعتبر المدخل الذي نحن بصدد دراسته مهم جداً ، لأنه يعد حلقة وصل بين مداخل الفترتين الأتابكية والأيلخانية من ناحية ، وبداية انتقال من عهد لآخر من ناحية أخرى . وإن كان ذلك فالمرجح عودة المدخل إلى النصف الثاني من القرن السابع الهجري أي أنه يقع في نهاية العهد الأتابكي أو بداية العهد الأيلخاني .

(١) أنظر الرسوم : ١٨٩ - ١٩٤ ، ١٩٦ .

(٢) أنظر الرسوم : ٢٠٦ ، ٢٠٧ .

تاسعا /مدخل مزار الامام يحيى بن القاسم (١)

يتوسط هذا المدخل الحائط الشمالي لغرفة الحضرة في المزار المذكور (رسم ٣٦) وهو في حالة غير مرضية ونظرا لانطمار بعض أجزائه السفلى في الأرضية الحديثة التي تتقدمه ، كما اضيفت بعض القطع الرخامية في مصور لاحقة ، وعدم التقيد بالحقيقة العلمية عند اعاده تركيب بعض اقسامه الأصلية (٢) .

والمدخل أمارة عن اطار مستطيل طوله (٢٨٩ م) وعرضه (٢٤٦ م) ، وثخنه (٣٠ سم) يحف بفتحة مستطيلة (٢٢٠ x ٤٠ م) (٣) .

ونحتت على الاطار أفاريز صماء ومزخرفة متعددة الهياكل والقطاعات منها أفريز موجي

(١) يقع المزار في الجهة الشمالية من مدينة الموصل على يمين ساحل نهر دجلة بسين باشطابية (القلعة) ، وقره سراي (دور المملكة) (رسم ٢٣) .

وترجع اقدم مخلفات المزار الاثرية الى الفترة الأتابكية من عهد بدر الدين لو'و' . ثم جدد بعد هذه الفترة عدة مرات أهمها : التجديد الأيلخاني الذي شمل المصخل الذي نحن بصددده والشريط المتوج لآزار جدران الحضرة الداخلية (الصورة ١٩١) .

ويعد المزار تحفه معمارية وفنية رائعة يتكون من غرفة شبه مربعة (٨ x ٢٥ م) تنخفض عن مستوى المناطق المجاورة بما يزيد على المتر والنصف . وتعلوها قبة مستندة على مقرنصات تزينها الزخارف والكتابات الكوفية المربعة من الداخل ، وتعلوها قبة مخروطية تحصر بينها وبين القبة الداخلية فراغا . ولها عدة أوجه كانت مغطاة بالآجر المزج الأخضر طمسته الترميمات المتأخرة .

(الواجهة الشمالية مزخرفة بزخارف هندسية ونهائية من الآجر عليها كتابات بخط الثلث وأخرى كوفية . ويتوسط الحضرة صندوق خشبي يحمل تاريخ ٦٣٧ هـ) . كما اطررت جدران الحضرة المذكورة بشريط من الكتابات المظلمة بخط الثلث . وأفريز من الزخارف النهائية النافرة . ويوجد في زاويتها الجنوبية الغربية محراب منزو يعود الى العهد الأتابكي (٦٣٧ هـ) . (الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ٢٦٢) .

(٢) أنظر الرسم : ٥٦ والصورة ٢٧ .

(٣) أنظر الرسوم : ٥٦ ، ٥٧ .

الاصول بموجب يتخذ شكل المقدس
المنهم الملائكة ينتهي قصة الان
بجولة رابطة خاتمة يا بادل

نحت بالقرب من الطرف الخارجي للاطر (١) ، يليه أفريز من الزخارف النهائية .

والملاحظ على الأفريزين الاتيين هو انكسارهما في الجهة اليمنى على هيئة الزاوية القائمة قبيل الأرضية بحوالي (٥٠ سم) ، بينما في الجهة المقابلة ينكسر على ارتفـاع (٣٠ سم) (٢) . وهذا الاختلاف وعدم التناظر، نتج من فقدان بعض القطع الرخامية المكونة لأجزاء الاطار السفلي .

والملاحظ على الأفريز الزخرفي هو تحول العناصر الزخرفية من الوضعية الأفقية السـيـة الوضعية العمودية أو العكس بصورة فنية دقيقة ، بحيث لم يختل توازنها (٣) . وهي الميزة العامة التي امتازت بها معظم الأفريز الزخرفية الاسلامية في مثل هذه الحالات . وقد وجدنا مثل ذلك متمثلا في أفريز مدخل مزار الامام عبد الرحمن (٤) ، وكذلك أفريز اطار محراب مزار الامام عون الدين من الفترة الاتيكية (٥) .

وتجلى في زخرفة الأفريز مميزات فنية جديدة بالملاحظة منها : التقعر داخل الأنصال ، والحزوز داخل الأغصان وزيادة غور ومساحة الأرضية التي تتخلل العناصر ، وتنفيذ الزخرفة بواسطة الحفر الرأسي . بالإضافة الى حركة الأغصان اللولبية التي كونت مناطق بيضوية شغلتها الأوراق النخيلية الثلاثية في المحور الزخرفي (رسم ٦٩٣) .

ولعل أهم العناصر الزخرفية هي : أنصاف أوراق نخيلية ثنائية تميزت بأنصال سفلى قصيرة مدببة ، بينما الأنصال العليا استدقت وتحولت الى أغصان تحمل عناصر مماثلة ، كما توجد أوراق نخيلية ثلاثية ذات نصل علوى مدبب مثقوب . وأوراق ثلاثية أخرى نتجت من تدابر أنصاف الأوراق الثنائية ، وتقاطع الأغصان الخارجية منها في الأسفل ، وأنصاف الخنجرية من الأعلى (الرسم السابق) .

(١) الأفريز الموجي يتكون من تقعر يصمد تدريجيا نحو الأعلى ، ثم يرتد منحنيا نحو الأسفل على هيئة الموج يلزمه عادة من الخارج اخدود يتخذ هيئة الزاوية الحادة . ووجدنا مثل هذا الأفريز الاصم في اطر معظم المداخل الاتيكية التي مرت بنا ، وكذلك المداخل الايكلانية التي سننطرق اليها .

(٢) أنظر الرسم : ٥٦ والصورة ٢٧ .

(٣) أنظر الرسوم : ٥٦ ، ٦٩٢ ، ٦٩٣ .

(٤) أنظر الرسوم : ٥٨١ ، ٥٨٢ .

(٥) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٧٥ ، رسم ٢٧٣ - ٢٧٦ .

ومن الملاحظات الأخرى على الأفريز هو وضع بعض اجزائه بصورة مقلوبة مثال ذلك جزءه المتمثل على القطعة الرخامية الواقعة تحت الكابل الأيمن ، وكذلك الكابل الأيسر (رسم ٥٦) . وهذا غير مقبول من الناحية الفنية . ومن المؤكد أنها كانت في الأصل معتدلة شأنها في ذلك شأن بقية أقسام الزخرفة . وأق هذا الاختلاف في وضعية القطع الرخامية يدل على أن المدخل في الفتحات اللاحقة أصابه التلف ، وتقوضت بعض أقسامه ، لا سيما وأن البناء لم يكن عنده المام بخواص الزخرفة الفنية وكيفية تركيب العناصر المعمارية ، بحيث أعادها بوضع غير صحيح . ولكن بالامكان تصحيح ذلك بسهولة ، وإعادة الزخرفة المقلوبة الى وضعها الطبيعي اذا وضعنا القطعة الأولى في موضع القطعة الثانية .

كما نلاحظ اختلاف عناصر الأفريز الزخرفي وخواصها الفنية في القسم العلوي من المدخل (١) ، عما هي عليه في بقية أقسامه (٢) ، بالإضافة الى ضعف أسلوب تنفيذها . وهذا يدل على فقدان الأقسام الأصلية العليا للأفريز ، ومحاولة المعمار اكمالها وتقليدها ، لدى ترميم المدخل في العصور اللاحقة ، ولكنه لم يوفق . وما يؤكد ذلك الصورة الفوتوغرافية التي نشرها هرزفيلد للمدخل (٣) .

ومن الأفريز الأخرى للآطار هو الأفريز المقعر الذي يحف بفتحة المدخل (رسم ٥٦) . وهذا الأفريز يشبه تماما من حيث الهيئة والموضع والقياسات وأسلوب التنفيذ بقية الأفريز المماثلة التي وجدناها في أطر المداخل الأتابكية ، والتي سنجدتها في المداخل الأيلخانية أيضا (٤) .

ولما كانت مثل هذه الأفريز تنتهي من الأسفل بمنصر على هيئة المثلث أو المقرن - ص المقعر المقلوب كما مر بنا ، لذا نرجح أن انعدام المنصر المذكور من أفريز المدخل يعود الى نقصان بعض قطع المدخل السفلى .

ونحت على الركن الأيمن لآطار المدخل من الأسفل بروز يتخذ شكل القوس المفصّل

منقح فقه الأعلى بجلجالت رابعة

(١) أنظر الرسوم : ٦٩٢، ٥٦ والصورة ٢٦ .

(٢) أنظر الرسوم : ٦٩٣، ٥٦ .

(٣) Herzfeld , Archäologisch Reise im Euphrat und Tigris Gebiet, Band III, Tafel IC.

(٤) أنظر الرسوم : ١٨٩ - ١٩٤، ١٩٨ - ٢٠٠، ٢٠٥ .

الثلاثي ينتهي قصه الأعلى بحلقة رابطة (١) وقد شغل صدره بنص تذكاري ظهر منه — سطران مكتوبان بخط الثلث نصهما ((هذا ما اجتهد في تجديد)) ثم ينقطع النص عند هذا الحد ، وذلك لانطمار بقية كلمته (٢) ، وحاولت تنجس تلك الكلمات فحفررت الأرضية الاسمنتية الحديثة فلم أوفق ، ما جعلني استفيد من قراءة سيوفي قبيل استحداث هذه الأرضية التي جاءت على الوجه التالي : ((هذا ما اجتهد في تجديد هذه الحضرة الشريفة العبد الفقير الى الله تعالى وابتناء لمضاته)) (٣) ، واذا أخذنا بنظر الاعتبار عرض القوس المنفذ عليه النص ومعدل عرض كل سطر من سطره الظاهر — وهو (١٢ سم) من جهة ، والقسم المفقود منه الذي أورده سيوفي نستنتج أن — — — الأسطر المفقودة هو (٣) أسطر ، أي أن الجزء المظمور من القوس يقدر بـ (٣٦ سم) ، واذا أخذنا بنظر الاعتبار أن النص كان في الأصل يرتفع عن الأرضية حفظاً له من التلف ، لذا فسيكون الجزء المظمور من المدخل حوالي (٥٠ سم) ، فاذا أضفنا ذلك الى طول المدخل الحالي ، وهو (٢٨٩ م) عندئذ يصبح مقدار طوله الأصلي على أقل تقدير (٣٣٩ م) ، وأن طول فتحة المدخل سيكون (٢٠ م) بعد الزيادة المذكورة .

أما الركن الأيسر فنحت عليه قوس على نفس النمرار ولكن لم يظهر منه سوى قسم ضئيل من أجزائه العليا (رسم ٥٦) ، ومن المؤكد أنه كان يماثل نظيره في الجهة المقابلة الذي نوهنا به . وقد دون عليه تنمة النص الذي أورده كل من نيقولا سيوفي والاستاذ سعيد الديوه جي . فسيوفي قراءة على الوجه التالي : ((الحاجي ابراهيم بن علي خدام الحضرة المقدسة تقبل الله صالح عمله وذلك في)) (٤) .

بينما جاءت قراءة الديوه جي للنص كما يلي : ((الحاجي ابراهيم بن علي خدام الحضرة المقدسة تقبل الله صالح عمله وذلك في)) (٥) .

(١) لقد تعرضنا الى الحلقات الرابطة عند دراستنا زخارف المداخل الهندسية في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١١٠ — ١١٢ .

(٢) أنظر الرسوم : ٥٦ ، ٦٩١ والصورة ٢٧ .

(٣) سيوفي : مجموع الكتابات المحررة في ابنية مدينة الموصل ، ص ٢٠١ .

(٤) سيوفي : المرجع نفسه ، ص ٢٠١ .

(٥) المرجع السابق (المحقق من قبل الديوه جي) ، ص ١٤٢ .

وعلى الرغم من انطمار أهم جزء من النص وهو التاريخ ، إلا أن ورود اسم الشخص المجدد مرة ثانية ، بالإضافة الى تاريخ التجديد وهو سنة (٢١٧) أو (٧١٩ هـ) (١) ضمن الشريط الكتابي المدون على الجدران الداخلية لغرفة المزار (٢) ساعدنا على الاهتداء الى تاريخ المدخل وهو الربع الأول من القرن الثاني الهجرى .

على هذا يكون للنص المدون الوارد على ركني المدخل السفليين أهمية كبرى من الوجهتين الأثرية والتاريخية ، إذ بواسطته تمكنا من تحديد زمن بعض المدخل والمخلفات الأثرية الموصلية غير المؤرخة عن طريق المقارنة . وعلى هذا الأساس يعد مدخلنا هذا من أهم المداخل الأيلخانية في الموصل قاطبة .

ويستقر في كل ركن من ركني المدخل العلويين كابل متمرج الحافة الداخلية ويتسع تدريجياً من الأسفل نحو الأعلى نتيجة وجود عدة أفاريز على واجهته الداخلية ذات الهياكل والقياسات والقطاعات المختلفة من مقعرة وغائرة ومحدبة ومسطحة (٣) .

ووجهة الكابل وسطحه خاليان من المعالم الفنية والزخرفية وهي ظاهرة ساعدتنا في تمييز كوابيل المداخل الأيلخانية الصماء (٤) عن الكوابيل الأتابكية المزخرفة (٥) .

كما نلاحظ أن القسم الأعلى من الكابل الأيسر مستحدث ، ولم يكن أصلياً ، وذلك لاختلاف نوعية رخامه عن نوعية رخام بقية الكابل والقطع الأصلية للمدخل من ناحية ، ووجود جزء من الأزار الزخرفي الحديث على الإطار الذي نوهنا به من ناحية ثانية (٦) .

وبالاحظ على المدخل أنه خال من المثبة المصنوعة من الملاط التي سنجدتها تعلو

(١) لم يبق من رقم الآحاد في هذا التاريخ سوى المئين الأخيرة مما يدل على أنه كان في الأصل يمثل الرقم أربع ، أو سبع ، أو تسع ولكننا رجحنا الرقم الأخيرين : انظر مناقشتنا لهذا التاريخ في دراستنا لأفريز حضرة مزار الامام يحيى بن القاسم في الصفحة ٨٠٧ ، ٨٠٨ .

(٢) أنظر الرسم : ١٧١٨ والصورة ١٨٦ .

(٣) أنظر الرسوم : ٥٧٥٥٦ والصورة ٢٧ .

(٤) أنظر الرسوم : ٢٩٤ - ٣٠٥ .

(٥) أنظر الرسوم : ٢٧٩ - ٢٨٥ .

(٦) أنظر الرسوم : ٥٧٥٥٦ والصور : ٢٦ ، ٢٧ .

فتحات جميع المداخل الأيلخانية المدروسة: (١) • ولهذا فمن المرجح أن المدخل فقد عتبه العليا من جملة ما فقده من القطع الأخرى، لا سيما وأن جميع أجزاء العليا التي تعلو فتحته مستحدثة • ولكننا لم نتمكن من استبيان شكل تلك الصنجات لعدم توفر الأدلة • ومن المرجح أنها كانت شبيهة بأحدى هيئات الصنجات التي شاعت على عتبات المداخل الأيلخانية • كالهئية ذات الخطوط المنحنية والمنكسرة (رسم ٥٨) • أو الكأسية (٢) • أو السندانية (رسم ٦٤) أو النجمية (٣) •

أما احتمال وجود أو عدم وجود دلائل في القسم الأسفل للمعينة • كما هو الحال في بعض المداخل • مثل مدخل مدفن مزار الامام عون الدين (٤) • ومدخل كنيسة المارحوديني (٥) من المعبد الأتابكي • ومدخل بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا (٦) من المعبد الأيلخاني • فلا نتمكن أن نقطع به لعدم توفر الأدلة الكافية لذلك • ومع هذا فارتفاع فتحة المدخل الكبير وهو (٣٣٩ م) • واتساع عرضها الظاهري بين الكوابيل يسمح بوجود دلائل يتبين دون أن يؤثر ذلك على تناسق أبعاد المدخل • وكذلك دون أن يعرق الدخول إليه • لأنه لو طرحنا طول الدلاية الذي سيكون بمقدار طول الكابل • وهو (٣٧ سم) من الطول الحقيقي للفتحة الذي هو (٣٣٩ م) فسيكون الباقي أكثر من (٣ أمتار) • وهو ارتفاع معقول للفتحة من جهة • إضافة إلى أنه يؤدي إلى زيادة تناسق أجزاء المدخل من جهة أخرى • واستنادا لما تقدم أرجح كون وجود الدلائل أصلا في المعينة المذكورة •

ولا نعلم هل كانت عتبة المدخل متوجة بعقد منهطح أم لا • وذلك لوجوده في بعض المداخل الأيلخانية (٧) • وانعدامه في البعض الآخر (٨) • ولكننا نرجح وجوده في حالة

(١) أنظر الرسوم : ٥٥٨ • ٦٠ • ٦٢ • ٦٤ • ٦٦ • ٦٨ • ٧٠ • ٧٢ • ٧٣ • ٧٥ • ٨٠ •

(٢) أنظر الرسوم : ٦٠ • ٦٢ • ٦٦ • ٧٣ • ٧٥ • ٨٠ •

(٣) أنظر الرسوم : ٧٠ • ٦٨ •

(٤) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة : ١٥ • ١٤ •

(٥) أنظر الرسم : ٤٦ والصورة : ١٨ • ١٦ •

(٦) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة : ٣٤ •

(٧) أنظر الرسوم : ٥٨ • ٦٦ • ٧٠ • ٧٣ • ٧٥ •

(٨) أنظر الرسوم : ٦٠ • ٦٢ • ٦٤ • ٦٨ • ٧٧ • ٧٨ • ٨٠ •

وجود الدلايات في المئمة • وذلك لاعادة الانسجام الى المدخل من ناحية، ولان جميع
المدخل ذات الدلايات سواء أكانت أتابكية أم أيلخانية لازمت عتباتها المقود المنهضة (١)

ويوجد في أعلى المدخل قطعة رخامية تمثل جزءاً من أفريز زخرفي (٢) من نوع الأفريز
التي كانت تبطن الجدران الداخلية في بعض الأبنية، كما في جدران حضرة مزار الامام
يحيى بن القاسم (٣) • او متوجة لبعض المدارس، كما هو الحال في محراب المزار المذكور (٤)
(رسم ٧١٦) ومزار الامام عون الدين (٥) (رسم ٧١٧) •

ومن العناصر الزخرفية المهمة هي الوريدات المتعددة الرؤوس ذات الفصوص المقعرة،
والوريدات الحلزونية المقسبة البارزة، والأوراق النخيلية الثلاثية الأنصال بأشكال مختلفة،
وأنصاف الأوراق النخيلية ذات النصلين •

أما أهم المظاهر الفنية للزخرفة فهي : امتداد الأغصان وتقاطعها وتقابلها على
هيئة مناطق بيضوية تحصر العناصر الزخرفية لدى افتراقها وتحمل بعض تلك العناصر
لدى اتحادها، بالإضافة الى تنفيذ العناصر الزخرفية المتناظرة على أبعاد ومسافات
متساوية • كذلك وجود التقميرات والتجاويف الكبيرة داخل الأنصال والأغصان الذي
أضفى على الزخرفة التجسيم الواضح • كما انتهت الأنصال السفلى لأنصاف الأوراق
النخيلية بالتواء على هيئة الكرات الصماء • وأخيراً نلاحظ ظاهرة غور الأضيــــــــــــــــة
واتساعها • وكبر العناصر الزخرفية وأغصانها •

وهذا الجزء من الأفريز الزخرفي المذكور يماثل تماماً من كافة النواحي الفنية • وحتى
الأبعاد والقياسات ذلك الأفريز المبطن لغرفة مزار الامام يحيى بن القاسم نفسه •
فاذا أضفنا الى ذلك وضع القطعة الزخرفية الشاذ في أعلى المدخل أمكننا عندئذ ترجيح
كونها تمثل جزءاً من ذلك الازار منذ البداية •

(١) أنظر الرسوم : ٦٦، ٤٦، ٤٤ •

(٢) أنظر الرسم : ٥٦ والصور : ٢٦، ٢٧ •

(٣) أنظر الرسم : ٧١٤ والصور : ١٨٧ - ١٩١ •

(٤) احمد قاسم الجمعة : المرجع السابق، ص ٢٥٧ - ٢٦٠ •

(٥) المرجع نفسه : ص ٢٧١ • صورة ٦٨ •

وهكذا اتضح لنا أنه على الرغم من الأهمية الأثرية والتاريخية لهذا المدخل ، فإن
 عادات الزمن قد شوهت معالمه الفنية والمعمارية التي حاولنا بهذه الدراسة رسم
 الشكل الحقيقي لها قدر الامكان .

عاشرا / مدخلا جامع جمشيد (١)

١- مدخل المصلى الفريسي

يقع المدخل في الحائط الشمالي لمصلى الجامع المذكور الى يمين مدخله الاوسط (رسم ٣٠) . ويمد من المداخل التي تدرس وتنتشر لأول مرة .

ومما يوصف له أن المدخل طلي مؤخرا بالطلاء الدهني الأخضر، مما أدى الى تشويه كثير من معالمه الفنية، بالإضافة الى حدوث التصدع والتلف الكبير الذي نلاحظه على أقسامه العلوية . وهو مؤلف من عدة قطع من الرخام الأزرق وبعض القطع الدخيلة عليه في عهود متأخرة .

والمدخل عبارة عن اطار مستطيل طوله (٢٥٢ م) وعرضه (٤٦ م) وشخه (٢٢ سم) يحف بفتحة ارتفاعها (١٧٤ م) وعرضها (٩٤ م) . يتمركز في كل ركن من ركنيهما العلويين كابل ، تعلوها عتبة مصنجة . ويتوج المدخل برمتة ثلاث قطع رخامية مصنجة (٢) .

واطار المدخل يتكون من أفريزين أحدهما عرض (٢٠ سم) مزخرف بزخارف نباتية مطعمة بالجبس لا زالت بقاياها واضحة المعالم على النصف الأسفل من الجهة اليمنى للاطر (٣) . وموضوعها الزخرفي يتكون من أغصان نباتية تمتد بصورة أفقية ثم تصعد

(١) يقع الجامع في محلة جمشيد المسماة باسمه (رسم ٢٣) ، وهو بناء قديم يرجع الى القرن السادس الهجري ، وربما الى عهد أبعد من ذلك . وكان مسجدا حتى القرن العاشر الهجري . ثم هدم واعيد بناؤه واتخذ جامعا سنة ١٢٠٩ هـ .

والجامع في الوقت الحاضر يتكون من مصلى تقسمه بعض الأكتاف الى اسكوبين موازيين لجدار القبلة ، تتعامد عليهما بلاطة معترضة كبيرة تتوسط المصلى وتعلوها قبة .

وللمصلى ثلاثة مداخل (يهنا منها المدخل الاوسط والمدخل الواقع الى يمينه حيث يدخلان في مجال دراستنا) . ويتقدم المداخل المذكورة رواق . والى جهة الشرق من المصلى توجد غرفة صغيرة ، تضم محرابا أنابكي وقبرا من عهود لاحقة (رسم ٣٠) (الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٣٩ - ١٤١) .

كما أن للمدخل الفريسي المؤدى الى فناء الجامع عتبة عليها زخارف مطعمة من السهند الأنابكي ، تمثل جزءا من أفريز زخرفي . أنظر الرسوم ١٢٢٥ - ١٢٢٨ .

(٢) أنظر الرسوم : ٦١٤٦٠ والصورة ٢٩ .

(٣) أنظر الرسوم : ٦٩٠٦٠ .

نحو الأعلى بانحناء تدريجي ، ويتفرع بعد ذلك كل منها فرعين ليحمل الفرع الأسفل نصف ورقة نخيلية ثنائية الأنصال ، ويمتد الفرع الأعلى مع زميله القادم من الجهة المقابلة بواسطة عنصر هلالى ، ثم يفترقان نحو الخارج حيث ينحني كل منهما على هيئة نصف قوس ثلاثي مفصص ، واتحاده مع نظيره الآتي من الجهة المجاورة يكونان قوسا مفصصا ثلاثيا تتخلله ورقة نخيلية ثلاثية . ويحف بكل ورقة نصف ورقة نخيلية ثنائية الأنصال تقطع أنصالها العليا الفصوص الجانبية للقوس الذى يحف بالورقة النخيلية الثلاثية ، بينما يحف بكل عنصر هلالى مجاور نصف ورقة على نفس الفرار ، ولكن بصورة متدايرة .

والملاحظ على الأنصال العليا لأنصاف الأوراق المذكورة ، أنها تقطع الفصوص الجانبية للقواس الثلاثية المفصصة ، كما أن الأعصاب تتقاطع وتتداخل مع بعضها لدى تفرعها واتحادها .

وربما حاول الفنان بهذه الزخرفة تقليد الزخارف المطعمة بالمرمر والمماثلة له — هذه الزخرفة من حيث الموضوع والعناصر الزخرفية الموجودة على العتبة السفلى لمدخل الجامع الغربي المؤدى الى الفناء (١) . ولكنه هنا لم يوفق كل التوفيق في ذلك التقليد حيث اضطر الى الاستعاضة بالجبس بدلا من الرخام لتطعيم العناصر الزخرفية ، ومع ذلك فلم يتمكن من حفر جميع العناصر فترك بعضها على هيئة خطوط تحدد المعالم الزخرفية فقط ، مما يدل على أن الزخرفة المذكورة في مدخلنا هذا أحد ثمراتها من تلك الزخارف المطعمة بالرخام التي أشرنا اليها على عتبة المدخل الغربي لفناء الجامع .

أما الأفريز الثاني المنحوت على إطار المدخل والذي يحف بالفتحة فهو عبارة عن تقعر (٢) شبههما وجدناه في معظم المداخل التي درسناها سواء أكانت أتراكية (٣) أم أيلخانية (٤) .

والملاحظ في هذا الأفريز أنه في الجهة اليسرى من الإطار ينتهي بمنصر على هيئة المثلث المقعر المقلوب الذى يدل على نهاية الأفريز . بينما في الجهة اليمنى المقابلة

(١) أنظر الرسوم : ١٢٢٥ - ١٢٢٨ .

(٢) أنظر الرسوم : ٢٠٤ ، ٦٠ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٨٩ - ١٩٤ ، ١٩٦ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٩٧ - ١٩٨ ، ٢٠٠ ، ٢٠٥ .

قد انتهى الأفريز بصورة رأسية (رسم ٦٠) ، مما يدل على نقصانه ، وقد يترجح لدينا أن المفقود منه يكون قطعة رخامية نحت عليها العنصر المقر المقلوب الآنف الذكر . وان الكتلة الجصية التي يتركز عليها والتي تفصل بينه وبين الأرضية هي التي حلت محل القطعة الرخامية المفقودة .

ولما كان مستوى الأفريز الناقص في الجهة اليمنى بمستوى الأفريز المماثل الكامل في الجهة اليسرى ، لذا أرجح أن الإطار في هذه الجهة الأخيرة غير كامل أيضا . لأن المفروض أن يكون في مستوى الجهة المقابلة . ولكن النقصان في هذه الحالة لم يكن من أسفل القطعة التي نفذ عليها العنصر المقر ، وإنما من أعلاها . وإذا كان كذلك فسيكون المحل الأصلي لهذه القطعة المفقودة فوق القطعة التي نحت عليها العنصر وليس تحته ، وأن القطعة الرخامية الأخيرة (أي التي تحمل العنصر المقر) كانت في أسفل الإطار ، وفي نفس محل الكتلة الجصية الحديثة الفاصلة حاليا بينها وبين أرضية المدخل . وهذا يكون إطار المدخل قد فقد قطعتين رخاميتين من الأسفل أدت إلى عدم انسجام أفاريزه السفلى .

ونلاحظ - بالإضافة لما تقدم - أن الأفريز المقر المذكور للإطار قد انتهى بصورة رأسية في جانبي العتبة العليا (الرسم السابق) ، مما يدل على فقدان بعض أجزائه أيضا والتي هي بنفس الوقت تعد أجزاء مكملة للإطار في أعلاه ، لأن المفروض في مثل هذه الأفاريز هو انكسارها لتتحول من الوضعية العمودية إلى الوضعية الأفقية من فوق العتبة وموازية لها ، كما هو الحال في مداخل كنيسة شمعون الصفا (١) .

وللمدخل عتبة عليا مستطيلة الشكل (٠٩٤ × ٠٢٦ م) تتكون من قطعتين مصنعتين د ب التلف إلى معظم صنجائها بحيث لم يتمكن من استجلاء أشكالها ومعالها إلا بصعوبة . وهي ذات أشكال كأسية (٢) تكونت نتيجة اتحاد رؤوس الفصوص العليا لأقواس ثلاثية حيث يكون القوس الأول معتدلا والآخر مقلوبا ويكون الرابع معتدلا والخامس علويا مقلوبا ، وهكذا بحيث كونت هذه الأقواس بينها أشكالاً شبه كأسية (رسم ٦٠) .

(١) أنظر الرسوم : ٦٢ ، ٦٤ .

(٢) تطرقنا إلى أنواع الصنوج في مدينة الموصل عندما تكلمنا عن العناصر المعمارية في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٧٠ - ٩٦ .

ونلاحظ بقايا منحنيات غائرة تدل على وجود زخارف مطعمة لم يتمكن من تبصيرها نتيجة لحالة المنته غير المرضي لثلف معظم أجزائها .

ويعلو المنته المذكورة ثلاث قطع مصنجة لها اطراف مستقيمة بصورة عمودية تنكسر على نفسها الى الخارج قليلا بصورة أفقية ثم تمتد مستقيمة وضعها العمودي لتنتهي في أعلى الأطار (الرسم السابق) .

وبما أن التمشيق المذكور المعتمد على الخطوط المستقيمة قد استخدم في تمشيق القطع المكونة للمقود المنهطحة التي تعلو المنهات في مداخل المدينة الأتابكية والأيلخانية (١) ، لذا نرجح أن القطع المصنجة التي تعلو منته مدخلنا هذا تمثل أجزاء من عقد منهطح كان يعلو المنته ، وما يزيد من هذا الاحتمال هو أن الوضعية الأفقية لهذه القطع لا يقتضي تصنيعها .

وربما بترت أطراف القطع السفلى المنحنية التي كانت تمثل تجويف المقد في المصور اللاحقة بعد أن تداعت أجزاء المدخل وأعيدت على وضعها الحالي ، وما يرجح ذلك هو قصر الأطراف المستقيمة السفلى للمنهجات عن الشكل المعتاد .

أما المنته السفلى للمدخل فأرجح عدم عودتها الى عهد المدخل الأول . وربما أضيفت اليه في عهود لاحقة ، بدليل عدم انتظامها واختلاف نوعية رخامها عن نوعية رخام المدخل نفسه ، بالإضافة الى اختلاف ثخنها . ففي الطرف الأيمن يبلغ ذلك الثخن (١٨ سم) ويبلغ في الطرف الآخر (١٥ سم) .

ويوجد في كل ركن من ركني فتحة المدخل الملويين كاهل تتكون واجهته الداخلية من عدة أفاريز مختلفة القطاعات والقياسات والمستويات والأشكال فمنها : المحدبة والمقمرة والمنحنية والمشطوفة والمسطحة (٢) .

والكاهلان خاليان من أية معالم زخرفية شأنها في ذلك شأن كواهيل جميع المداخل الأيلخانية في الموصل (رسم ٣٠٥) .

(١) أنظر الرسوم : ٧٥ ، ٧٣ ، ٧٠ ، ٦٦ ، ٤٨ ، ٤٦ ، ٤٤ ، ٤٢ ، ٤٠ .

(٢) أنظر الرسوم : ٣٠٥ ، ٦١ ، ٦٠ .

وأخيرا نرى أن المدخل خال من النصوص الكتابية التي قد تفصح عن تاريخه . ولهذا
وجب علينا استخدام الدراسة المقارنة للاهتداء الى أنسب عهد يرجح اليه المدخل .

فاذا تناولنا العناصر المعمارية نرى أن شكل العنبة ونوعية صنجاتها (رسم ٦٠) تدور
في العهد الأتابكي ، ولكنها شاعت بصورة واضحة في العهد الأيلخاني (١) .

كما أن انعدام الزخارف من كاهلي المدخل يخرجها من عصر الكوابيل الأتابكية المزخرفة ،
ويضعها في عصر الكوابيل الأيلخانية الصماء (٣) .

وبخصوص العناصر الفنية . نرى أن أسلوب التطعيم الذي يعتمد على تطعيم الزخارف
بمناصر قد شغلت بالجهش . وهذه الطريقة في التطعيم لم تنتشر الا في العهد الأيلخاني .
بينما في العهد الأتابكي كانت الكتابات والزخارف تطعم بالرخام الأبيض (الصف ٤) (٤) .

وبنتيجة للدراسة المقارنة السالفة للعناصر الفنية والمعمارية لهذا المدخل نرجح عودته
الى العصر الأيلخاني .

ولما كانت أطر المداخل الأيلخانية خالية من المعالم الزخرفية ، الا في اطار مدخل
مزار الامام يحيى بن القاسم (٧١٤ هـ) (رسم ٥٦) ، وكذلك مدخلنا هذا (رسم ٦٠) ، لهذا
نرجح أن المدخلين يعودان الى فترة واحدة وهي الفترة الأيلخانية الاولى (٥) .

(١) أنظر الرسوم : ٨٠٦٧٥ ، ٧٣٦٦٦ ، ٦٦٦٦٢ .

(٢) أنظر الرسوم : ٢٧٩ - ٢٨٥ .

(٣) أنظر الرسوم : ٢٩٤ ، ٢٨٩ - ٣٠٤ .

(٤) تطرقنا الى طرق تطعيم الرخام في الموصل عند تكلمنا عن أساليب تصنيع الرخام فسي
الموصل في تمهيد البحث في الصفحة ٤٠٦٣٩ .

(٥) قسمنا العهد الأيلخاني الى فترتين بالنسبة للنواحي المعمارية والفنية . فالفترة الاولى
تبدأ منذ سقوط الموصل على يد المنول سنة (٦٦٠ هـ) حتى العقد الثاني من
القرن الثامن الهجري . أما الفترة الثانية فتبدأ منذ نهاية الفترة الاولى حتى نهاية
الحكم الأيلخاني في حدود سنة (٧٣٩ هـ) . وقد نوهنا الى ذلك في تمهيد
البحث في الصفحة ١٢٠١١ .

٢- المدخل المصلى الأوسع

يتوسط المدخل الحائط الشمالي لمصلى الجامع المذكور (رسم ٣٠) ، ويمد من المداخل التي ندرسها ونشرها لأول مرة ، وهو يتكون من عدة قطع من الرخام الأزرق ، وما يؤسف له أن طلاءه بالأصباغ الدهنية الخضراء أدى إلى تشويه معالمه الفنية .

والمدخل عبارة عن إطار مستطيل طوله الحالي (٢٩٤ م) ، بينما طوله الحقيقي (٨٣ م) ، وسبب ذلك أن أرجل الأطار لا تتركز على أرضية الرواق الذي يتقدمه مباشرة ، وإنما هي مرتكزة على كتل جصية حديثة على ارتفاع (١١ سم) ، أما عرضه فهو (٨٢ م) ، وثخنه (٢٣ سم) (١) .

ونحت على الاطار عدة أفاريز مختلفة القياسات والهيئات والقطاعات أهمها : أفريز موجي قريب من الحافة الخارجية للاطار يوازيه أخدود يشبه الزاوية الحادة .

وينكسر الأفريز المذكور والاختدود المجاور له على هيئة الزاوية القائمة نحو الخارج وعلى ارتفاع (٣١ م) من الأرضية (٢) .

ويليه أفريز مسطح عريض (٢٠ سم) خال من المعالم الفنية ، ويمده يأتي الأفريز الداخلي للاطار الذي يحف بفتحة المدخل ، وهو عبارة عن تقعر يتعدى الفتحة ليحيط بالمنبسط العليا والمعد المنطح الذي يملوها (٣) .

وينتهي الأفريز المذكور بقاعدة عمود شبه مزهرية يملوها عنصر مقعر على هيئة المثلث المقلوب ، بينما تنعدم تلك القاعدة في الجهة اليسرى ، وربما كان عدم التناظر هذا يعود إلى أن القطعة الرخامية التي نحت عليها ذلك العنصر دخيلة إلى المدخل .

وللمدخل عتبة مستطيلة (١٢١ × ٣٥ م) مكونة من قطعتين مصنعتين وتتكسرون حواف كل صنجة من خطين ينحني كل منهما على هيئة اقواس دائرية تحصر بينها ما يشبه المثلثات وتكون هذه الحواف في الصنجة الأولى متقابلة ، وهي في الصنجة التي تليها متدايرة ، وهكذا مرة بالتقابل ومرة بالتعارض (رسم ٥٨) .

(١) أنظر الرسوم : ٥٨ ، ٥٩ والصورة ٢٨ .

(٢) أنظر الرسوم : ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ .

(٣) أنظر الرسوم السابقة .

ويعملو العتبة عقد منهطح يتكون من ثلاث صنجات لها أطراف مستقيمة بوضعية عمودية ، سرعان ما تنكسر على نفسها نحو الخارج فوق الأفرز الداخلي للآطار بوضع أفقي ، ثم تعتدل مستعيدة وضعها العمودي لتنتهي في أعلى الآطار (الرسم السابق) .

ويوجد على واجهة المقعد المنهطح خمس وريادات ذات فصوص متعددة على هيئة أنصاف الدوائر . والملاحظ على الوردة الوسطى ، وكذلك على الجانبين أنه يتخلل كل واحدة منهن زهرة أو وردة لولبية بحيث أعطاها هذا الأمر صفة الوريدات المزدوجة أو المركبة (١) . أما الوردتان المحصورتان اللتان تفصلان الوردات السابقة فكل منهما محيط مفصص على نفس الفرار في الوردات السابقة ، ولكن الفرق يكمن في انعدام الوردة اللولبية الداخلية وحلول غور عميق محلها (٢) .

والعتبة السفلى للمدخل هي الأخرى مستطيلة (١١٢ × ١٧ سم) وارتفاعها (١١ سم) ومن المحتمل أنها أدخلت إلى الأثر في عهد لاحقة ، بدليل اختلاف نوعية الرخام التي نحتت منه عن الرخام الأصلي للأثر ويزيد من ذلك الاحتمال عدم تطابق عرضها (١٧ سم) مع مقدار ثخن آطار المدخل (٢٣ سم) .

وللمدخل كابلان يقمان في الأركان العليا لفتحة تحت أرجل العتبة تتكون واجهة كل كابل من أفاريز مختلفة القياسات والأشكال والقطاعات ، ففتها المسطحة ، ومنها المقمرة الفائرة ، وبعضها محدبة بارزة ، والكابل يخلو من المعالم الزخرفية ، ولكن الذي نلاحظه على سطح كل كابل آطار يجاور حافته (٣) .

وبعد فإن المدخل لا يحمل أي نص كتابي يفصح عن تاريخه . ولهذا سنستخدم الدراسة المقارنة لنتمكن من نسبته إلى أقرب زمن يعود إليه . وسنعمد في ذلك على النواحي المعمارية والفنية .

(١) تطرقنا إلى الوريدات المفصصة والحلزونية والمركبة عند دراستنا الزخارف النهائية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٠٠ - ١٠٦ .

(٢) أنظر الرسوم : ٧٨٥ ، ٧٨٦ ، ٧٨٧ .

(٣) أنظر الرسوم : ٣٠٤ ، ٥٨ .

فشكل صنجات عتبة المدخل المعتمد على الاطراف المفصصة الدائرية التي تحصر
بينهما ما يشبه المثلثات بصورة متقابلة ومتعارضة (رسم ٥٨) يشبه بعض الشيء صنجات
عتبة مدخل كنيسة المارحوديني من العهد الأتابكي ، مما يوحي بأن صنجات مدخلنا
هذا متأثرة بتلك الصنجات (رسم ٤٦) . كما أن واجهة المقعد المنحط المشغول بصف من
الوريدات المفصصة واللولبية وجد أيضا على واجهة المقعد المائل في مدخل الكنيسة
المذكور (١) . ولكن الوريدات المركبة أو المزدوجة الموجودة على عقد مدخلنا (٢) هذا
لم تظهر في العهد الأتابكي مطلقا ، وإنما ظهرت في العهد الأيلخاني كما في مدخل
بيت الشهيد في كنيسة مارأشعيا (٣) .

وبالنسبة لكوابيل المدخل فإن خلوها من العناصر الزخرفية (رسم ٣٠٤) يضعها في
مصاب الكوابيل الأيلخانية التي امتازت بذلك (٤) .

وبعد فإن خلو أطر المداخل من الأقاريز الزخرفية والأشرطة الكتابية ، كما هو الحال
في هذا المدخل (رسم ٥٨) يعد ميزة هامة تمثلت في معظم المداخل الأيلخانية (٥) ،
بعكس المداخل الأتابكية التي كانت تزخر بالزخارف والكتابات (٦) .

وهذا تكون مميزات المدخل الفنية والمعمارية شبيهة بمميزات المداخل الأيلخانية أكثر
من شبهها بالمداخل الأتابكية . ولهذا أرجع عودة المدخل إلى العهد الأيلخاني .

وما أن المدخل السابق للجامع الواقع إلى يمين هذا المدخل المنسوب إلى الفترة
الأيلخانية الأولى وبالذات الربع الأول من القرن الثامن الهجري ، لذا فمن المرجح عودة
المدخل الذي نحن بصدد دراسته إلى الفترة والتاريخ المذكورين ، وإن المدخلين يعودان
إلى دور معماري واحد ، لا سيما وأنهما يقمان على مستوى واحد من الأرضية ، وإن مستوى
عليهما الفني واحد .

(١) أنظر الرسوم : ٧٨٩٥٤٦ .

(٢) أنظر الرسوم : ٧٨٧٥٧٨٥٥٥٨ .

(٣) أنظر الرسوم : ٧٦٧٥٧٥ .

(٤) أنظر الرسوم : ٢٨٩ - ٢٩٤٥٢٩٠ - ٣٠٨ .

(٥) أنظر الرسوم : ٨٠٥٧٨٥٧٥٥٧٣٥٧٠٥٦٨٥٦٦ .

(٦) أنظر الرسوم : ٥٢٥٥٠٥٤٨٥٤٦٥٤٤٥٤٢٥٤٠ .

أحد عشر / مداخل كنيسة شمعون الصفا (١)

١- مدخل الرجال

يتوسط المدخل القسم الأيمن من الحائط الجنوبي لمبنى الكنيسة المذكورة المطل على فنائها من جهته الشمالية .

وهو عبارة عن إطار مستطيل طوله (٢٥٢ م) وعرضه (١٩ م) وشخه (١٩ م) يحف بفتحة مستطيلة أيضا (١٦٠ x ١٠٢ م) تعلوها عتبة مصنجة (٢) ، ويتوج كل ذلك شريط كتابي بخط الثلث يوازيه من الناحية السفلى أفريز من الزخارف المعمارية (٣) .

ونحتت على سطح الاطار عدة أفاريز مختلفة القياسات والقطاعات والهيئات منها :
المستوية والفائرة والمقمرة والمحدبة .

والملاحظ على هذه الأفاريز عدم انسجامها في الأطار واختلافها وعدم تطابقها أحيانا ، نتيجة للتشويها وآثار القشط وادخال بعض القطع الرخامية الحديثة الى المدخل ذاته .

فمثلا القسم العلوي من الأطار الواقع بمستوى كوابيل المدخل والى الأسفل منها بقطعة واحدة يكون ترتيب أفاريزه من الخارج نحو الداخل حسب الترتيب التالي : أفريز مسطح فأخيرا موجي ، ثم يلي ذلك ثلاثة أفاريز مسطحة ينخفض مستوى الثاني عن الأول وكذلك الثالث عن الثاني بصورة تدريجية (٤) .

(١) تقع كنيسة شمعون الصفا في محلة المياسة بالموصل (رسم ٢٣) . وهي منخفضة عن مستوى المناطق المحيطة بها بحوالي خمسة أمتار ، ويرجع البعض أن الكنيسة تأسست بعد الفتح الاسلامي للمدينة بقليل وربما كان ذلك في النصف الأول من القرن التاسع الميلادي . (الاب الدكتور يوسف حبي : كنيسة شمعون الصفا ، ص ٦٦) .

وهي من الكنائس المهمة في المدينة التي لا زالت تحتفظ بكثير من المخطفات الأثرية ، كالمداخل والطاقت والأشرطة الكتابية والأزر الزخرفية واللوحات التذكارية والأعمدة التي وجدت في مصلاتها وفي أروقتها الشرقية والجنوبية ، بالإضافة إلى ما وجد داخل فنائها (رسم ٣٨) لدى ترميمها الأخير عام (١٩٧٣ - ١٩٧٤ م) .
وستطرق الى كثير من هذه المخطفات التي ستدخل ضمن نطاق دراستنا .

(٢) أنظر الرسوم : ٦٣٦٢ والصور : ٣١٥٣٠ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٥٢٢ ، ١٥٢٣ ، ١٢٦٢٠ والصورة ٣١ .

(٤) أنظر الرسوم : ٢٠٢٥٦٢ .

أما إذا تناولنا شكل وقطاعات الأفاريز على نفس الأطار في قسمه السفلى من الجهة اليمنى نجدها تختلف بعض الشيء عما لمسناه فيها في القسم العلوي السابق فملسى الرغم من التشابه الذي حدث للأطار في هذا القسم، إلا أن أفاريزه تهدو على الشكل التالي : أفريزان مسطحان يليهما غور على هيئة الزاوية الحادة فأفريز موجي ينكسر نحو الداخل على هيئة الزاوية القائمة على ارتفاع (٣٠ سم) من الأرضية . وبلي ذلك أفريز مقعر وآخر مسطح ينكسران على نفس الفرار السابق نحو الداخل (١) .

والملاحظ على أفاريز الأطار لنفس القسم في جهته اليسرى أنها تكون على نفس الهيئات والترتيب الذي لمسناه في الجهة المقابلة . ولكن بنفس الوقت نجد ناحية هامة وهي عدم انكسارها على هيئة الزوايا القائمة كما لاحظناه في تلك الجهة بل تستمر بصورة عمودية وتنتهي في أسفل المدخل (رسم ٦٢) .

وعندم التجانس غير المقبول لأفاريز الأطار في قسمه الأسفل من الجهتين يجعلنا نرجح أن أفاريز الجهة اليسرى كانت تنكسر نحو الداخل في الأصل على غرار انكسارها في الجهة اليمنى . مما يدل على أن الأطار فقد بعض أجزائه السفلى نتيجة الترميمات المتعاقبة . وما يؤكد ذلك قلة ارتفاع فتحة المدخل نفسها واختلاف نوعية الرخام في القطع المكونة للمدخل ، كما يدل على أن الأطار فقد أجزاء أخرى من جهته اليمنى أكثر مما فقد من الجهة المقابلة .

أما الأفاريز المكونة للأطار في أجزاء العليا فهي الأخرى مختلفة القياسات والقطاعات والهيئات ولكنها منسجمة مع بعضها بعكس ما وجدناه في الأجزاء السفلى ، إذ تبدأ على هيئة أفريز مسطح من الخارج مشغول بشريط كتابي بالخط السرياني على مهداد زخرفي كانت بدايته في الأصل من أمام بيت العماد مباشرة وعلى ارتفاع (٣٠ سم) من جدار المصلى الخارجي إلى يمين المدخل نصه : ((باسم الحي الذي لا يموت المسيح رب المجد كلهم ملك يستريحون في ملكوتك بيت كنيسة المقدسة هذه ومعك باله نفتخر . . .)) (١)

(١) د . يوسف حبي : المرجع السابق ص ٢٢٠ والذي نميل إليه أن ترجمة النص ليست سليمة ، لما فيها من غموض .
أنظر الرسوم : ١٥٢٧ - ١٥٣٠ .

ويلى ذلك أفريزان مسطحان ومعهما يصادفنا أفرسز داخلي للأطار مقعر الهيئة يحيط بالمعنية العليا (١) .

والأفريز المذكور وأن كان يشبه الأفاريز الداخلية لمعظم أطر المداخل الأتابكية التي درسناها ، إلا أنه يختلف عنها في كونه في تلك المداخل كان يحيط بفتحاتها ومن تحت عنباتها العليا (٢) ، بينما نجده هنا تجاوز فتحة المدخل فحاط بالمعنية العليا من جوانبها الخارجية . كما نلاحظ فيه ميزة فنية أخرى ، وهو انحناؤه نحو الداخل فسي جانبي المعنية على هيئة الأقواس المفصصة الثلاثية (٣) . وهذه الميزة لم نعهد لها في الأفاريز المقعرة في أطر المداخل الأتابكية ، في حين تجلت في بعض الأفاريز المائلة في العهد الأيلخاني (٤) .

وللمدخل عتبة عليا مستطيلة (٠.٣٨ × ١.٠٢ م) مكونة من أربع قطع رخامية مصنوعة بصنوج كآسية معتدلة ومقلوبة .

والملاحظ على هذه الصنوج ان المعتدلة منها شغلت بكتابات سريانية (سطرانجيلية) نص ترجمتها من اليمين الى اليسار : على الصنجة الأولى : (هذا هو بيت) ، والثانية : (الرب الروح القدس) ، والثالثة : (يحل فيه ادخلوا) ، والرابعة : (فيه أنتم أيسستها الطاهرون) ، والخامسة : (فتتالون الطوبى العليا) (٥) . (رسم ٢٥٠) .

وظاهرة زخرفة أو كتابة بعض الصنجات وترك البعض الآخر بصورة متناوبة هي إحدى الظواهر الفنية التي شاعت في العهد الأتابكي في الموصل وامتدت الى العهد الأيلخاني (٦) .

(١) أنظر الرسم : ٦٢ والصور : ٣٠ ، ٣١ .

(٢) أنظر الرسوم : ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ .

(٣) أنظر الرسم : ٦٢ والصورة ٣١ .

(٤) تطرقنا الى هذه الميزة الفنية عند دراستنا انواع الأفاريز وميزاتها في أطر المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٦٤ .

(٥) د . يوسف حبي : المرجع السابق ، ص ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ .

(٦) تعرضنا الى هذه الناحية الفنية مع اجزاء بعض المقارنات عند دراستنا عتبات المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٧١ ، ٧٢ .

وتوجد ظاهرة فنية أخرى في عتبة المدخل تنفرد بها عن بقية العتبات في مداخل الموصل وهي وجود أفريز في الطرف الأمامي لسطحها السفلي على هيئة تقعر يحيط به شريط مسطح رشيق ينتهي من كل طرف من طرفيه بمثلثات منشورية شبيهة بالمقرنصات (١).

أما العتبة السفلى للمدخل فهي الأخرى مستطيلة (٠٢٨ x ٠٢ ر.م) وعرضها يزيد عن عرض العتبة العليا وكذلك عن ثخن الأطار بحوالي (٩ سم) وهو فرق ليس بالقليل. فإذا أضفنا إلى ذلك اختلاف نوعية الرخام المستخدم عن نوعية رخام بقية قطع المدخل، وكذلك وضع العتبة غير الطبيعي، وهو ارتفاعها عن أرضية المدخل بحوالي (٦ سم) نستدل عندئذ من كل ذلك أنها حديثة العهد، لا تعود إلى عهد المدخل الأول، بل أضيفت إليه في عهود لاحقة.

ويتمركز في كل زاوية من زاويتي فتحة المدخل من الأعلى كابل أصم خال من المعالسم الزخرفية يبدأ ضيقاً ثم يتسع تدريجياً نحو الأعلى نتيجة وجود التقمرات والتحديمات التي تفصلها الأخاديد والمكونة لواجهة الكابل الداخلية (٢).

وينتج المدخل شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن الهواب نشر في السابق على الوجه التالي: ((تطوع بعمل هذه الابواب ال - تيه وما بينها أبو المحاسن محمد بن أبي سعيد بن المد الله -)) (٣).

والملاحظ على هذه القراءة ارتباكها ووجود الأخطاء فيها، مما أدى إلى فقدان النص لكثير من مدلولاته.

وبعد مراجعتي للنص وتحليله تمكنت قراءة ما تبقى منه على الوجه التالي: ((تطوع بعمل هذه الابواب الآتية وما يليها أبو المحاسن (ن) أحمد بن أبي سعيد بن ...)) (٤).

- (١) أنظر الرسم والصورة السابقة.
- (٢) أنظر الرسم : ٦٢٢ و ٢٩٦ والصورة ٣١.
- (٣) د. يوسف حبي : المرجع السابق، ص ٢٢.
- (٤) أنظر الرسم : ١٥٢٢ و ١٥٢٣.

ولنا بعض الملاحظات حول ما يحتويه النص المذكور من عبارات وكلمات :

١- تطوع بعمل هذه الابواب : تدل على أن الشخص الوارد بالنص هو الشخص المنشئ الذي أمر بعمل المدخل (١) .

٢- الابواب وما يليها : تعد هذه العبارة مهمة من الناحيتين الاثرية والتاريخية ، حيث أنها تحدد تاريخ معظم العناصر الاثرية الموجودة داخل مصلى الكنيسة ، والمدخل المؤدية اليه ، لأنها تحمل بطياتها معاصرة تلك العناصر لبعضها وعودتها الى دور معماري واحد .

فعبارة (الابواب الآتية) تدل على مدخلنا (٢) ، ومدخل النساء المجاور له (٣) . بينما عبارة (وما يليها) تدل على المدخلين الآخرين داخل المصلى وهما مدخل بيت الشهداء (٤) ، ومدخل بيت الخدمة (٥) . وربما تعدى مدلولها فشمّل الطاقات ، وهي الطاقة الموجودة داخل غرفة بيت الشهداء (٦) ، والطاقة الواقعة الى الجانب الايسر لمدخل بيت الخدمة (٧) .

٣- أبو المحاسن أحمد بن أبي سعد بن . . . د الله : اسم الشخص المتطوع بإنشاء هذه المآثر الفنية وكنيته ، ولكن مما يؤسف له أننا لم نهتد الى ذكر له في كتساب التراجم والوفيات ، ليساعدنا ذلك للأفصاح عن تاريخ الآثار المذكورة .

وكتابة النص نفذت بصورة بارزة على أرضية غائرة وتتصف بالمظاهر الفنية التالية -

-
- (١) ناقشنا مثل هذه العبارة في دراسة سابقة لمحاريب الموصل (الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٠٩ .
- (٢) أنظر الرسم ٣٨ رقم ٦٢ ، ٦٨ .
- (٣) أنظر الرسم السابق رقم ٦٤ ، ٦٩ .
- (٤) أنظر الرسم السابق رقم ٦٦ ، ٣١ .
- (٥) أنظر الرسم السابق رقم ٦٨ ، ٢٨ .
- (٦) أنظر الرسم السابق علامة X ١١٠ - ١١٢ .
- (٧) أنظر الرسم السابق رقم ٦٣ ، ١١٣ .

١- الترويس المتميز بالضخامة في رؤوس بعض احرف التاء والهاء والياء والالف واللام الاولى والتشعير في نهاية بعضها كالالف الاولى (١) .

٢- قصر الحروف المنصبة عن الحد المعتاد (٢) اذا ما قيست بحروف النصوص التي وردت على المداخل التابكية .

٣- التزيين الخطي بالمناصر النهائية التي كانت بعضها على هيئة مهاد لبعض الكلمات، والبعض الآخر خارج من بعض الحروف (٣) .

٤- ضعف الخط بصورة عامة ومساطته اذا ما قارناه بالنصوص السابقة الواردة على جميع المداخل التابكية ، ويلاحظ ذلك في رسم معظم الحروف ، لا سيما الميم في كلمة (تطوع) والدا ل في كلمة (هذه) والياء والهاء في كلمة (يليها) (٤) .

وضعف الخط ومساطته توحى بتدوينه في عصر انحسرفيه الجمال الفني لخط الثلث ، بالإضافة الى نقصان بعض الحروف في بعض الكلمات كنقصان حرف الميم في كلمتي (يعمل) و (احمد) (٥) .

ويوجد تحت الشريط الكتابي السابق وموازيا له أفريز من الزخارف المعمارية على أرضية مقمرة يتكون من مناطق متتابعة على هيئة الاقواس المدببة المطولة تتخلل كل منطقة زخارف نهائية على هيئة الأرباسك تشمل على عناصر ذات قيمان كثرية وأوراق ثلاثية صغيرة وأغصان متداخلة ذات براعم (٦)

ومعد الوصف والتقييم المنوه به للمدخل وتحليل عناصره الفنية نجد أنه لا يحمل تاريخاً مدوناً كما لم يتطرق اليه أحد ما عدا الدكتور يوسف حبي الذي أرجعه الى

(١) أنظر الرسوم : ١٥٢٤ ، ١٥٢٥ .

(٢) أنظر الرسمين السابقين .

(٣) أنظر الرسوم : ١٥٢٢ ، ١٥٢٣ ، ١٥٢٦ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٥٢٢ ، ١٥٢٣ .

(٥) أنظر الرسوم السابقة .

(٦) أنظر الرسم : ١٢٦٢ والصورة ٣١ .

المعهد الأتابكي وحدد ذلك في نهاية القرن الثالث عشر أو مطلع القرن الرابع عشر الميلادي (١) أي (نهاية القرن السابع أو مطلع القرن الثامن الهجريين) .

ولا نتمكن من الأخذ بهذا الرأي لوجود بعض التحفظات عليه :

أ . أن الكاتب أصبح عنده التباس بين المعهد الأتابكي والمعهد الأيلخاني ، فالمعهد الأتابكي كما نعلم انتهى بسقوط الموصل على يد المغول سنة ٦٦٠ هـ حيث بدأ المعهد الأيلخاني وليس في نهاية القرن السابع الهجري (القرن الثالث عشر الميلادي) أو مطلع القرن الثامن الهجري (القرن الرابع عشر الميلادي) .

ب . عدم استناد الكاتب الى تاريخ محدد أو دراسة مقارنة لاثبات ما أورده .

وعلى هذا الأساس فنحن نسلك طريق الدراسة المقارنة لتحديد أقرب زمن يمكن ارجاع المدخل اليه :

١- العناصر المعمارية : أن شكل الكوابيل ذات الوجه المكون له تحدبات وتقمعات مختلفة الهيئات تمثل في كوابيل مداخل المسجدين الأتابكي والأيلخاني ، ولكن الكوابيل الأتابكية تميزت بزخرفتها (٢) ، في حين كانت جميع الكوابيل الأيلخانية صماء خالية من المعالم الزخرفية (٣) . كما أن الصنوج الكأسية المتمثلة في عتبة المدخل كانت نادرة الشيوع في المعهد الأتابكي ، في حين أصبحت من العناصر الهامة في المعهد الأيلخاني (٤) .

وعلى هذا الأساس فإن العناصر المعمارية في المدخل تخرجه من المعهد الأتابكي وتضعه في المعهد الأيلخاني .

٢- النواحي الفنية : أن أفريق الزخارف المعمارية على شاكلة المقرنصات المتأبجة المتوجة بشرط كتابي (٥) في المدخل كانت في مداخل المعهد الأتابكي أكثر من

(١) د . يوسف حبي : المرجع السابق ، ص ٧٢ .

(٢) أنظر الرسوم : ٢٧٩ - ٢٨٥ .

(٣) أنظر الرسوم : ٢٨٩ - ٢٩٤ ، ٢٩٠ - ٣٠٥ .

(٤) أنظر الرسوم : ٨٠٦ ، ٧٣٦ ، ٦٦٦ ، ٦٢٦ ، ٦٠٦ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٢٦٢ ، ١٥٢٢ ، ١٥٢٣ .

الحال التي هي عليها في المداخل الأيلخانية، وقد شغل كل مقرنص في العهد
 الأتابكي بورقة واحدة من الأوراق النخيلية ذات الأنصال المقمرة (١)، على حين شغل
 كل مقرنص في العهد الأيلخاني بزخارف رشيقية من الأرباسك ذات قطاع مسطح (٢).
 نضيف إلى ذلك كون الأقواس الثلاثية التي انتهت من الأفريز المقمر لا تار المدخل (٣)
 لم تظهر إلا في العهد الأيلخاني، كما في أفريز محراب جامع الفخري (٤)، وأفريز
 شبك جامع النبي جرجيس (٥).

٣- أسلوب الخط : على الرغم من كتابة الشريط المتوج للمدخل بخط الثلث، إلا أن ضعفه
 وبساطته - كما مر بنا - وعدم التقيد بتلك الدقة التي تطلبت بنفس الخط في العهد
 الأتابكي تجعلنا نستهتمد نسبه إلى ذلك العهد، وترجع عودته إلى العهد
 الأيلخاني. ولما كان الخط يسير وفق طريقة ابن البواب التي بقيت سائدة في الموصل
 حتى نهاية الفترة الأيلخانية الأولى أي حتى العقد الثاني من القرن الثامن الهجري،
 ثم استبدلت بعدها بطريقة المستعصي (٦) لذا فمن المرجح وضع الخط ضمن هذه
 الفترة.

ونتيجة لهذه المقارنة نرجح عودة المدخل إلى الفترة الأولى من العهد
 الأيلخاني.

(١) أنظر الرسوم : ١٢٤٩ - ١٢٥٤ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٢٦٢ - ١٢٦٦ .

(٣) أنظر الرسم : ٦٢ والصورة ٣١ .

(٤) أنظر الرسم : ٨٩ والصورة ٥١ .

(٥) أنظر الرسم : ١٠٤ والصورة : ٧٣ ، ٧٤ .

(٦) تطرقنا إلى طريقتي ابن البواب وياقوت المستعصي في خط الثلث عند دراستنا

كتابات المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٥٤ ، ١٥٥ .

٢- مدخل النساء

ثبت المدخل المذكور في الحائط الجنوبي لمصلى الكنيسة الى اليسار من مدخل الرجال السابق (١) .

وهو عبارة عن عدة قطع من الرخام الأزرق مختلفة الاحجام شكلت على هيئة اطار شبه مربع طوله (٢٢٢ م) وعرضه (٢٣٤ م) وشخه (١٩ سم) ، يحيط بفتحة مستطيلة (١٠٦ × ١٧٢ م) تعلوها عتبة مصنجة (٢) . واحيطت الأجزاء العليا الخارجية للاطر بشرط كتابي بالخط السرياني ، ثم توج كل ذلك بأفريز من الزخارف المعمارية (٣) .

والمدخل لم يسلم من آثار التشويه والقشط البادية على اجزائه الوسطى والسفلى بحيث غيرت كثيرا من معالمه الفنية ، ولا سيما الأفريز المنحوتة على الاطار .

فالجزء الأعظم من الاطار - ما عدا الاقسام العليا - تبدو أفريز على النحو التالي :
أفريز على هيئة شرط كتابي ، يليه أفريز موجي يلزمه اخدود رشيق . وعلى ارتفاع (٣٣ سم) من الارضية ينكسر هذا الأفريز والاخدود الملازم له نحو الخارج على شكل الزاوية القائمة التي يتخلل ركنها عنصر لوزي ، يلي ذلك من الداخل أفريز مسطح ، فأخـر على نفس الفرار لكنه ينخفض عنه قليلا (رسم ٦٤) .

أما الجزء الأعلى من الاطار الذي يحيط بالعنبة العليا من الخارج ، فهو الآخر مشغول بأفريز واشرطة مختلفة القطاعات والهيئات . يحيطه من الخارج شرط مسن الكتابة السريانية على مهاد زخرفي تعد مكملة للكتابة المماثلة التي وجدناها من قبل على اطار مدخل الرجال نصها : ((خبز مذبح الرب الذي منك . لكي هو ، لا بفرح ممسك واحفظهم بمراحمك من الشرير . . .)) (٤) .

(١) أنظر الرسم : ٣٨ رقم 19 .

(٢) أنظر الرسوم : ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ .

(٣) أنظر الرسوم : ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ١٥٣١ - ١٥٣٤ والصورة ٣٢ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٥٣١ - ١٥٣٤ والصورة ٣٢ . النص مترجم من قبل الدكتور يوسف حبي (المرجع السابق ص ٧٢) . وعدم وضوح المبارات تجعلنا نشك في سلامة الترجمة .

ويلي هذا الشريط أفريز موجي يلزمه اخدود رشيق يعد امتدادا مكملًا للأفريز المماثل الذي وجدناه على الأجزاء السفلى . وبعد ذلك يصادفنا أفريز مسطح ، فأخبر مقعر حتى نصل الحافة الداخلية للاطار فنجد أفريزا مضلعا (١) . من المرجح أنه كان في بداية الأمر مستمرا نازلا الى أسفل الاطار ليحذف بفتحة المدخل معتمدين في ذلك على مقارنته بمثليه في اطار مدخل مسجد الامام ابراهيم (٢) ، واطار مدخل بيت الشهيد الشمالي (٣) والغربي (٤) في كنيسة مارأشعيا ، ولكن التشويشات التي انشأت المدخل على مر الزمن أدت الى فقدانه وتحويله الى ما يشبه الأفريز المسطح في الأقسام السفلى لاطار المدخل (رسم ٦٤) .

وللمدخل عتبة عليا مستطيلة الشكل (١٠٦ x ٤٠ م) تتكون من قطع رخامية مصنعة تكون صنجاتها على هيئة (سندانية) (٥) مفايرة لما لمسناه في صنجات عتبة مدخل الرجال السابق في الكنيسة المذكورة .

والجدير بالذكر أن هذه الصنجات شبيهة بصنجات عتبة مدخل جامع عمر الأسود من العهد الأتابكي (٦) . مما يوحي بأن شكل صنجات عتبة مدخلنا المذكور متأثرة بشكل صنجات ذلك المدخل .

ويتوسط واجهة عتبة المدخل عنصر لوزي بارز تشغله أوراق نهائية على مستويين ذات اتصال مدببة اتخذت شكل الصليب (٧) .

والميزة الفنية الجديرة بالملاحظة في هذه العتبة هي تنسيق سطحها السفلي بصنجات على نفس غرار صنجات الواجهة التي تطرقنا اليها ، ولكن الاختلاف يكمن في أن صنجات الواجهة مزدوجة ، تتكون من صفين من الصنجات ، بينما صنجات السطح

(١) أنظر الرسوم : ٦٤ ، ٢٠٣ .

(٢) أنظر الرسوم : ٥٤ ، ١٩٥ .

(٣) أنظر الرسوم : ٧٥ ، ٢٠٦ .

(٤) أنظر الرسوم : ٧٧ ، ٧٨ ، ٢٠٧ .

(٥) أنظر الرسم : ٦٤ والصورة ٣٢ .

(٦) أنظر الرسم : ٥٠ والصورة ١٩ .

(٧) أنظر الرسم : ٦٤ والصورة ٣٢ .

السفلى منفردة لتكونها من صف واحد • وسبب ذلك يعود الى زيادة عرض واجهة العبدة عن عرض سطحها السفلى •

وتصنيح الوجه والسطح السفلى لعبات المداخل نادر الشيوخ في الموصل • وفي معظم أنحاء العالم الاسلامي • ماعدا مصر حيث نجد أن هذه البيزة من التصنيح تتجلى بأحسن مظاهرها • وكل تعقيدات الفنية المميزة في بعض - العتبات المصنجة من العصر المملوكي (١) •

وللمدخل عبدة سفلى مستطيلة الشكل (١٧ × ٠٧٠ م) من المرجح أنها لا تعود الى عهد المدخل الأول • وانما ادخلت اليه في عهود متأخرة نظرا لقلّة عرضها عن عرض ثخن المدخل من ناحية • واختلاف نوعية رخامها عن نوعية رخام بقية القطع المكونة لأطواره • اضاف الى ذلك عدم انتظامها انتظاما تاما •

ويوجد في كل زاوية من زاويتي فتحة المدخل تحت كل طرف من طرفي العبدة العليا كابيل تتكون واجهته من تقمرات وتحدبات وأخاديد أدت الى اتساعه تدريجيا من الأسفل نحو الأعلى • والكابيل خال من أية معالم فنية وزخرفية (٢) وهذه الصفة تعد من أهم الصفات المميزة لكوابيل المداخل الأيلخانية في مدينة الموصل •

وما أن الكابيل الايمن (٣) يختلف بعض الشيء في هيئته (٤) عن الكابيل الايسر • وعدم توفر الاتقان في جزئه السفلي الذي يتكون من قطعة مغايرة للقطعة التي تعلوه المكونة لهقية أجزاء الكابيل • لذا أرجح أن هذا الكابيل كان قد فقد بعض أجزائه السفلى في عصور لاحقة ثم أكمل فيما بعد •

وينتج المدخل أفريز من الزخارف المعمارية على أرضية مقمرة يتكون من مناطق معمارية متتالية تتخذ شكل المقرنصات أو الأقواس المدببة المطولة • ويشغل كل منطقة منها زخارف نهائية تتكون من تفرع الأغصان واندماجها وتقاطعها • ومن ورقة نخيلية وأنصافها (٥)

(١) د • فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الاسلامية • ص ١٨ •

(٢) أنظر الرسوم : ٢٩٥ ٢٩٤ ٢٩٤ •

(٣) أنظر الرسوم : ٢٩٥ ٢٩٤ •

(٤) أنظر الرسوم : ٢٩٤ ٢٩٤ •

(٥) أنظر الرسم : ١٢٦٤ والصورة ٣٢ •

وهذا الأقريز بشكل مناطق ونوعية زخارفها شبيه بذلك الأقريز الذي وجدنا^١ من قبل يتوج مدخل الرجال بنفس الكنيسة^(١)، وأن كانت زخارف المناطق هنا أقبل رشاقة وأكبر حجما وأكثر تناعدا مع وجود اختلاف بسيط في نوعية العناصر .

ولما كان المدخل لا يحمل تاريخا مدونا - فقد نسبته الدكتور يوسف حبي المس المهدي الأتابكي ، إلا أنه لم يبين أدلته على ذلك - لذا سأحاول مناقشة الزمن الذي يرقى إليه المدخل مستندا في ذلك على نقطتين :

١- ورود عبارات في النص المتوج لمدخل الرجال الواقع الى يمين مدخلنا هذا تشير بصورة ضمنية الى عودة المدخلين الى فترة واحدة ، وقد ناقشت ذلك لدى تحليلي لمحتويات ذلك النص .

٢- ان الشريط الكتابي بالخط السرياني الذي كان يحيط بمدخل الرجال السابق نجده هنا يتعدى ذلك المدخل ليستمر حول مدخلنا هذا وينتهي الى اليسار منه بحوالي ٦٨ سم بعد ان تحول من الوضعية العمودية الى الوضعية الأفقية . ونص ذلك :
((خبز مذبج الرب الذي منك . لكي هؤلاء بفرح معك واحفظهم بمراحمك من الشرير والاسافل . المجد لك . آمين)) (٢) .

لذا أرجح عودة هذا المدخل الى نفس فترة مدخل الرجال الواقع الى يمينه ، أي الى الفترة الأولى من العهد الأيلخاني .

(١) أنظر الرسم : ١٢٦٢ والصورة ٣١ .

(٢) د . يوسف حبي : المرجع السابق ، ص ٧٢ .

٣- مدخل بيت الشهيد^١

يتقدم المدخل المذكور غرفة بيت الشهيد^١ في الكنيسة (١) ويتألف من قطع رخامية متعددة زرقاء اللون .

وهو عبارة عن اطار مستطيل طوله (٢٧٢ م) وعرضه (١٨ م) وشخه (٢٤ م) ذو فتحة مستطيلة (١٩٣ × ٨٤ م) تعلوها عتبة مصبغة ، ويتوجها عقد منطسح ، ثم يتمركز كابل في كل ركن من ركنيها الملويين (٢) .

ونحت على الاطار أفاريز مختلفة الأشكال والقياسات والقطاعات تبدأ من الخارج على هيئة أفريز مدبب بارز يتجه شفافه من الجهة الداخلية يوازيه أخدود رشيق .

والملاحظ على هذا الأفريز والأخدود الذي يوازيه هو انكسارهما نحو الخارج على هيئة الزاوية القائمة على ارتفاع (٤٣ سم) من أرضية المدخل ومعدّها ينحنيان ثم ينحدران بصورة رأسية مستقيمة الى الأسفل ، ثم ينكسران ثانية على شكل الزاوية القائمة نحو الداخل وينحنيان نحو الخارج وينتهيان في أرضية المدخل (٣) .

ويلى الأفريز المذكور أفريز ثالث محدب نحو الداخل ومقعر نحو الخارج على هيئة اللسان يصعد الى الأعلى ويرتد نازلاً بصورة رأسية نحو الأسفل .

والملاحظ في هذا الأفريز هو انعطافه قبل أرضية المدخل بحوالي (٤٣ سم) نحو الخارج بوضعية قائمة متخذاً شكلاً بوقياً أو كأسياً رشيقاً من الأسفل وشكل التقمرات المنكسرة من الأعلى (٤) .

ومثل هذا التشكيل الفني للأفريز وجدناه من قبل في أفاريز مدخل مدفن مزار الامام عون الدين ، ومدخل مزار الامام محمد بن الحنفية من المهد الأتابكي^(٥) ، مما يوحي بوجود تأثيرات فنية متبادلة بخصوص التشكيلات الفنية المذكورة في هذه المداخل .

(١) أنظر الرسم : ٣٨ رقم 31 .

(٢) أنظر الرسوم : ٦٧ و ٦٦ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٩٧ و ٦٦ والصورة ٣٤ .

(٤) أنظر الرسوم السابقة .

(٥) أنظر الرسوم : ٤٢ و ٥٢ .

ويستمر الاطار بعد الأفريز السابقة مسطحا حتى يصادفنا أفريز آخر مقعر ينحني من الأسفل بموازاة انحناء الأفريز الأول حتى يلامس أرضية المدخل ، ثم ينكسر نحو الداخل بصورة أفقية الى أن يحاذي فتحة المدخل ويعدّها ينكسر ثانية ليحيط الفتحة المذكورة (١) . ومثل هذه الانحناءات والتكوينات الفنية لم تصادفنا إلا في مدخل بيت الشهيد الشمالي في كنيسة مارأشعيا (٢) .

ولم تنته انحناءات وانكسارات هذا الأفريز عند هذا الحد ، وإنما تنكسر وتنحني من الأعلى وفي المناطق المجاورة للمقد المنطع على هيئة تقعرات وتحدبات ويستمر بعد ذلك الأفريز موازيا ومحددا للمقد من الأعلى . وفي الوسط مباشرة ينحني على هيئة الأقواس المفصصة الثلاثية المزدوجة (٣) . وهذه الهيئة والتكوين للأفريز وجدناها مسبقا قبل في الأفريز الداخلي لاطار مدخل الرجال في الكنيسة ذاتها (٤) .

وإذا تناولنا العناية العليا للمدخل نجدّها مستطيلة الشكل (٨٤ × ٠٤٨ م) تتألف من أربع قطع مصنجة بصنوج كأسية (٥) . وهذا الشكل من الصنجات أصبح الشكل المألوف والأكثر شيوعا في العهد الأيلخاني بالموصل (٦) .

كما تمتاز هذه العناية بوجود دلايتين في سطحها السفلى لا زالت آثارهما باقية للعيان وقد بترنا عمداً ، وذلك لاعتقدهما للدخول والخروج بعد انطمار المدخل بحدود (٢٥ سم) داخل الأرضية (٧) .

والملاحظ على الدلائل أنها كانت أكثر شيوعا في العهد الأتابكي ، مما كان عليه الحال في العهد الأيلخاني . ومن الأمثلة الأتابكية على ذلك دلائل مدخل مدفون

-
- (١) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .
 - (٢) أنظر الرسم : ٧٥ والصورة ٤١ .
 - (٣) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .
 - (٤) أنظر الرسم : ٦٢ والصورة ٣١ .
 - (٥) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .
 - (٦) أنظر الرسوم : ٦٠ ، ٦٢ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٨٠ .
 - (٧) أنظر الرسم ٦٦ والصورة ٣٤ .

مزار الامام عون الدين (١) ، ومدخل كنيسة المارحود بني (٢) ، ومدخل مسجد الرحمانى (٣) بالموصل .

ويملو المنبة عقد منقطع مصنوع مؤلف من خمس قطع مصنجة تتكون كل منها من اطراف مستقيمة بصورة عمودية تنكسر على نفسها الى الخارج قليلا بصورة أفقية لدى ملاستها لأفاريز الأطار من الأعلى ، ثم تستعيد وضعها العمودى لتنتهي في أعلى الأطار (رسم ٦٦) . وهذا تكون تشويق هذه الصنجات مشابهة الى حد كبير لما لمناه قبل ذلك في صنجات العقود المماثلة في معظم المداخل الأتابكية (٤) .

ولهذا العقد صفة فنية أخرى وهي وجود سبعة ثقبوب دائرية في أسفل واجهته تجتمع فوقها أطراف الصنجات المتجاورة بحيث باتت كل صنجة على هيئة شبه كأسية (٥) . وهذه الثقبوب من حيث الشكل والموضع وجدناها من قبل على بعض المداخل الأتابكية . كما في مدخل مدفن مزار الامام عون الدين (٦) ، وكنيسة المارحود بني (٧) ، وجامع عمر الاسود (٨) .

أما المنبة السفلى للمدخل فلا وجود لها وربما فقدت نتيجة تقادم الزمن وردم أرضية المصلى وارتفاعه في العصور اللاحقة .

ويقع في كل ركن من ركني فتحة المدخل من الأعلى كابل تتألف واجهته من عدة أفاريز ذات قطاعات مقمرة ومحدبة وغائرة ومسطحة مهدت لانساع عرض الكابيل التدرجسي من الأسفل نحو الأعلى (٩) .

(١) أنظر الرسم : ٤٤ والصور : ١٤ ١٥٤ .

(٢) أنظر الرسم : ٤٦ والصور : ١٦ ١٨٤ .

(٣) يوسف ذنون : دراسة جديدة لكتابات الموصل الأثرية ، صورة ١٢ .

(٤) أنظر الرسوم : ٤٠ ٤٢ ٤٤ ٤٦ ٤٨ .

(٥) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .

(٦) أنظر الرسم : ٤٤ والصور : ١٤ ١٥٤ .

(٧) أنظر الرسم : ٤٦ والصور : ١٦ ١٨٤ .

(٨) أنظر الرسم : ٥٠ والصورة ١٩ .

(٩) أنظر الرسوم : ٦٦ ٦٩ ٧٩ والصورة ٣٤ .

والملاحظ في هذه الكوابيل أنها صماء خالية من المعالم الزخرفية شأنها في ذلك شأن بقية الكوابيل الأيلخانية في المدينة (١) .

والمدخل على المصوم خال من المعالم الزخرفية والكتابية ، ولا يحمل تاريخاً مدوناً ، ولكننا نرجح عودته إلى فترة مدخلى الرجال والنساء اللذين تطرقنا إليهما في نفس الكنيسة ، أى إلى الفترة الأولى من العهد الأيلخاني ، استناداً إلى محتويات النص الوارد على مدخل الرجال في الكنيسة ذاتها وهو يشير ضمناً إلى عودة جميع مدخل مصلى الكنيسة إلى فترة واحدة كما مر بنا ، يضاف إلى ذلك وجود بعض المميزات الفنية — بين هذا المدخل وبين مدخل الرجال الأنف الذكر وقد تطرقنا إليها في مكانها من البحث .

٤- مدخل بيت الخدمة

يقع المدخل في الحائط الشرقي من مصلى الكنيسة المؤدى الى غرفة بيت الخدمة (١) .

وهو عبارة عن اطار مستطيل طوله (٢٤٧ر٢م) وعرضه (١٦٥ر١م) وثخنه (٢١سم) ، يحف بفتحة مستطيلة (١٩٥ x ٩٦ر٠م) تعلوها عتبة مصنجة ، ويتمركز في ركنيها العلويين كابلان (٢) .

والمدخل على الرغم من احتفاظه بكثير من أجزائه الأصلية ، إلا أنه نتيجة لتقادم الزمن والترميمات المتعاقبة فقد بعض تلك الأجزاء ، وأدخلت عليه أجزاء حديثة محلها ، بالإضافة الى انطار جزء من قسمه العلوي داخل سطح الغرفة الذي يؤدى اليها المدخل .

والقسم الأعظم من اطار المدخل المجاور للعتبة العليا والفتحة يتكون من أفاريز متعددة الهيئات والقياسات والقطاعات من مسطحة وغائرة ومحدبة بارزة ومقعدة . أهمها أفريز موجي يتوسط سطح الاطار تقريبا يوازيه أخدود ضيق يتميز بانكساره نحو الخارج على هيئة الزاوية القائمة على ارتفاع (٧٦ سم) من الأرضية . ومعد أن يستمر الاطار بصورة مستقيمة يصادفنا أفريز داخلي مقعر يحيط بجوانب فتحة الباب ، ثم يمتدداها فيشمل العتبة العليا أيضا (رسم ٦٨) . وهذه ميزة لم نلاحظها الا في العهد الأيلخاني ، كما هو الحال في مدخل الرجال في نفس الكنيسة (رسم ٦٢) ، والمدخل الشمالي لبيت الشهداء في كنيسة مارأشعيا (رسم ٧٥) ، ومدخل الرجال في هيكل مارايشوعيا في الكنيسة ذاتها (رسم ٨٠) .

وعلى الرغم من وجود الأفاريز المقعرة في المداخل الأتابكية ، إلا أنها كانت تحيط بالفتحة فقط ولا تتجاوزها الى العتبة (٤) .

والملاحظ على أفريز المدخل هو وجود التشويشات والقشط على بعضها وكذلك محاولة تغيير شكل البعض الآخر .

(١) أنظر الرسم: ٣٨ رقم ٢٨ .

(٢) أنظر الرسم : ٦٨ ٦٩ والصورة ٣٥ .

(٣) أنظر الرسوم : ٤٢ ٤٤ ٤٦ ٤٨ ٥٠ .

(٤) أنظر الرسوم : ٤٢ ٤٤ ٤٦ ٤٨ ٥٠ .

وفي نفس الوقت أشك في عودة القطعة الرخامية الواقعة تحت الكابل في الجهة اليمنى . وكذلك نظيرتها في الجهة المقابلة الى عصر المدخل الأول . وذلك لاختلاف نوعية رخامهما عن نوعية رخام القطع الأصلية . بالإضافة الى أن دقة نحت الأفاريز عليهما لم تبلغ الدقة التي لاحظناها في بقية القطع . وأعتقد أن سبب اضافتهما الى المدخل هو محاولة لزيادة ارتفاعه بعد أن فقد بعض أجزائه السفلى ، كما رجحنا آنفا .

والعتبة العليا للمدخل مستطيلة الشكل (٣٢ x ٩٦ سم) مكونة من ثلاث قطع مصنوعة بصنوج هندسية على هيئة نجيمات رباعية تحصر بينها نجيمات أخرى ثمانية (١) . وهذا النوع من الصنوج النجمية نادر الشيع في الموصل سواء كان ذلك في العهد الأتابكي أم في العهد الأيلخاني . ولم يصلنا منها غير مثال واحد تمثل على عتبة مدخل الرجال في هيكل ماريوحنان في كنيسة مارأشعيا (٢) .

والهيئة الحالية للعتبة لا تدل على وضعها السليم ، نتيجة تداعي صجانها وتفكك بعض أجزائها ، بحيث أدى ذلك الى وضع قطعة حديد حديثة في أسفلها لتعمل على ترابطها .

أما العتبة السفلى للمدخل فلم يكن وضعها بأحسن من سابقها . إذ فقدت أقسامها الوسطى التي عوضت بكتل جصية عليها عتبة حديثة . ولم يبق من الأجزاء الأصلية سوى بعض القطع التي تقع تحت أرجل الأطار من الجانبين .

ويوجد في كل ركن من ركني فتحة المدخل تحت أرجل العتبة العليا كابل أصم خال من المعالم الزخرفية . وهي ميزة تمثلت في الكوابيل الأيلخانية فقط (٣) ، لان الكوابيل الأتابكية كانت جميعها مزخرفة (٤) . والكابل هنا كغيره من كوابيل المداخل قاطبة تتكون واجهته الداخلية من تقمرات واخاديد وتحديات مختلفة المقاييس .

(١) أنظر الرسم : ٦٨ والصورة ٣٥ .

(٢) أنظر الرسم : ٧٠ والصورة ٣٧ .

(٣) أنظر الرسوم : ٢٩٤ - ٣٠٥ .

(٤) أنظر الرسوم : ٢٧٩ - ٢٨٥ .

وعلى الرغم من عدم وجود نصوص كتابية تفصح عن تاريخ المدخل ، إلا أننا رجحنا عودته الى الفترة الأولى من العهد الأيلخاني ، وهي نفس الفترة التي تنسب اليها بقية مداخل الكنيسة السابقة .

وقد استندنا في ذلك الى مدلول النص المتوج لمدخل الرجال الذي يوحى بمودة جميع مداخل مصلى الكنيسة الى عهد ودور معمارى واحد ، كما ذكرنا عند مناقشتنا لذلك النص . هذا علاوة على ان النواحي الفنية والمعمارية في المدخل توحى بمودته الى ذلك العهد كما مر بنا .

الثاني عشر / مداخل كنيسة مارأشعيا (١)

١- مدخل الرجال في هيكل ماريوحنان

يقع المدخل في الحائط الغربي لمبنى الهيكل المذكور (٢) . ويتألف من عشرين رات القطع الرخامية التي دب التلغ الى معظمها لا سيما ما وقع منها في اقسام المدخل العليا . ويمتاز بالضخامة وكبر الحجم ، حيث يتكون من اطار مستطيل طوله (٢٥ ر٣م) وعرضه (٣ ر٣م) وشحنه (٣٠ ر٣م) يحف بفتحة مستطيلة تعلوها عتبة وصنجة متوجة بحقد منطح (٣) .

وللاطار عدة أفاريز مختلفة الهيئات والمواضع أهمها ذلك الأفريز الذي يتوسط سطح الاطار تقريبا متخذاً هيئة تقعر بسيط يلزمه اخدود رشيق . ويمتاز بانكساره نحو الخارج على شاكلة الزاوية القائمة ، ثم ينتهي بعنصر غريب شبيه بالكف كونه بعض التجايف والنقمرات المختلفة .

ويلى ذلك أفريز آخر من نوع الأفاريز الموجية يحاذيه اخدود بسيط يبدأ من الطرف الايسر للاطار بوضعية أفقية نحو الداخل ، ثم ينكسر نحو الأسفل بصورة عمودية من تحت الأفريز الأول . وبعدئذ ينعطف مرة بصورة أفقية ، وأخرى بصورة عمودية نحو

(١) كانت كنيسة مارأشعيا في بداية الأمر على هيئة دير اسس في الفترة (٥٧٠ - ٥٨١ م) باسم دير (مارايشوعيا) ، وأصبح فيما بعد كاتدرائية للموصل ، ومزكراً لرئيس أساقفتها النسطوري . (الاب فرج رحو : ايشوعيا بزرقي وكنائسه ، الموصل ١٩٧١ لم ص ١١٤ - ١٢) .

وجدد البناء عدة مرات من تأسيس الدير وفي الفترات اللاحقة ضمت اليه ثلاثة هياكل كانت بالاصل تمثل كنائس هي : هيكل ماريوحنان ، وهيكل ماركوركيوس ، وهيكل مارقرياقوس . (رحو : الموجع السابق ص ١٢) ، وأصبح يطلق على البناء وملحقاته في الوقت الحاضر اسم كنيسة مارأشعيا .

والكنيسة لا زالت تحتفظ بكثير من مخلفاتها الاثرية من معمارية وفنية منها : خمسة مداخل وطاقة وشباكين وعمود في هيكل ماريوحنان ، بالإضافة الى مدخل ودعائم وبقايا أزر رخامية مطعمة معظمها ان لم يكن جميعها يعود الى العهد الايلخاني . وقد تناولنا هذه المخلفات الاثرية كلا في حينها خلال البحث .

(٢) أنظر الرسم : ٣٩ رقم ٢٢ .

(٣) أنظر الرسوم : ٧٠ ، ٧١ والصور : ٣٦ ، ٣٧ .

الأعلى بموازاة الأفريز السابق • ولدى وصوله أعلى عقد المدخل ينكسر أفقيا نحو اليمين، وهكذا يستمر الأفريز على الجهة اليمنى المقابلة بانكساره وانعطافه بوضعية عمودية وأخرى أفقية على نفس الفرار الذي لاحظناه في الجهة الأولى • ولكن بفارق واحد وهو أن الأفريز يرتفع عن الأرضية في الجهة اليسرى بمقدار (٦٠ سم) في حين يرتفع في الجهة المقابلة بمقدار (٣٥ سم) (١) •

والأفريز المذكور لم يتوقف عند الطرف الأيمن لاطار المدخل بل يتعداه إلى الحائط الشمالي لخرفة بيت الخدمة المجاورة ليحيط بالشباك الذي ثبت فيها • وكذلك باطار المدخل المجاور له من الجهة اليمنى (٢) • وهذا أصبح للأفريز أهمية أثرية وتاريخية كبيرة • لأنه يدل على عودة هذا المدخل وشباك ومدخل بيت الخدمة المجاورين إلى عهد معماري واحد •

ولم تنته أفريز اطار المدخل عند هذا الحد بل يوجد عليه أفريز مقسم ثالث يحذف بفتحة الباب ويتجاوزها ليشمل العتبة العليا والعقد الذي يتوجها أيضا • ولكنه على واجهة العقد ينكسر وينحني بصورة فنية عدة مرات مكونا ثلاث دلايات بارزة (٣) لم نعهد لها في المداخل السابقة •

والذي لاحظناه على الأفريز المذكور أنه ينتهي في أرضية المدخل بصورة مباشرة مما جعلني أشك بانتهائه على هذه الشاكلة منذ البداية • لذا عمدت إلى حفر تلك الأرضية وتبع الأفريز إلى عمق (٢٥ سم) وهو مقدار ثخن وارتفاع العتبة السفلى فاستبان لي تلف الأفريز في جهاته السفلى بحيث تمذر على رسم الشكل النهائي له • وان كنت أرجح أنه كان ينتهي من كل جانب بمحضر مقنن شأنه في ذلك شأن معظم الأفريز المماثلة في المداخل الأخرى • وقد تبين لي وجود عتبتين نتيجة للحفر الذي قمت به أحدهما تعلو الأخرى ويفصل بينهما كتل جصية على ارتفاع (٤ سم) • كما اتضح لي أن العتبة الواقعة في الأسفل هي التي تمثل عتبة المدخل

(١) أنظر الرسوم : ٧٠ و ٢١٠ •

(٢) أنظر الرسم : ٧٢ والصور : ٣٩ و ٧٥ •

(٣) أنظر الرسم : ٧٠ والصور : ٣٦ و ٣٧ • هذا وتطرقنا إلى الدلايات المزينة لواجهات العقود عند دراستنا العناصر المعمارية للمدخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٧٥ و ٧٦ •

الأصلية ، وذلك لأن أبعادها تتفق مع أبعاد الاطار حيث يبلغ طولها (١ م) وهو مساو لعرض الفتحة ، كما أن عرضها مساو لثخن الاطار وهو (٣٠ سم) . أما العتبة الثانية فمما لا شك فيه أنها استحدثت بعد أن ارتفعت أرضية المدخل في العصور التالية . ومما يدل على حداثةها هو وضعها بين أرجل الاطار بحيث عملت على حجب قسم من أفريزها الداخلي وهذا غير مقبول من الناحية الفنية والمعمارية . كما أن نوعية رخامها تختلف عن نوعية رخام القطع الأصلية للمدخل . وبالإضافة الى هذا وذاك فإن عرضها البالغ (٢٤ سم) ينقص بمقدار (٦ سم) عن مقدار ثخن الاطار ، والمفروض ان يتساوى مقدار عرض العتبة مع مقدار ثخن الاطار في الحالات الطبيعية .

أما العتبة العليا للمدخل فهي مستطيلة الشكل (١ × ٨ م) تتكون من ثلاث قطع مصنوعة بصنوج من النجيمات الرباعية والثمانية ^(١) التي وجدناها سابقا في عتبة مدخل بيت الخدمة في كنيسة شمعون الصفا ^(٢) ، وان كانت هنا اكثر عددا وأدق عملا .

ويملو هذه العتبة عقد منقطع تميزت حافته السفلى بتمرجاتها نتيجة التقصيرات والتحديبات الموجودة في اسفل العقد ، ويتوسط هذه الحافة ورقة ثلاثية الاتصال ^(٣) .

وللمدخل كابلان يقع كل كابل في زاوية من زاويتي فتحته من الأعلى . ويمتاز بحافته المتعرجة نتيجة الأفاريز المختلفة التي نحتت على واجهته الداخلية ، وكذلك امتياز الكابل بخلوه من الزخارف ^(٤) التي تعد أهم ميزة للكوابيل المداخل الأيلخانية .

وبعد فالمدخل لا يتضمن نصا يفصح عن تاريخه ، ولهذا توجب علينا التحرى عن عهده بواسطة الدراسة المقارنة .

فالعناصر المعمارية المكونة للمدخل كالأطار والعتبة والعقد والكوابيل خلت جميعها من الكتابات والزخارف ، وهي ناحية امتازت بها معظم المداخل الأيلخانية ^(٥) باستثناء

(١) أنظر الرسوم والصور السابقة .

(٢) أنظر الرسم : ٦٨ والصورة ٣٥ .

(٣) أنظر الرسم : ٧٠ والصورة ٣٧ .

(٤) أنظر نفس الرسم والصورة .

(٥) أنظر الرسوم : ٨٠ ، ٧٨ ، ٧٣ ، ٧٢ ، ٦٨ ، ٦٦ ، ٥٨ .

أمثلة قليلة منها (١) ، بعكس المداخل الأتابكية التي كانت جميعها تزخر بمثل تلك الزخارف والكتابات (٢) .

ومن ناحية أخرى وجدنا أن الأفريز الموجي لآطار المدخل الذي يعتمد على السبي شبك ومدخل الغرفة المجاورة يماثل تماماً من حيث خصائصه الفنية وانكساراته وانعطافات ذلك الأفريز الكائن على آطار محراب بنجدة علي من العهد الأيلخاني (٦٨٦ هـ) (٣) . كذلك فإن الصنجات النجمية في المئذنة العليا وجدناها تماثل صنجات عتبة مدخل بيت الخدمة في كنيسة شمعون الصفا (٤) (المنسوب إلى الفترة الأيلخانية الأولى) وبالنسبة للتمرجات والتسينات الموجودة في الحافة السفلى للمقد وجدناها في عقود مداخل أتابكية من منتصف القرن السابع الهجري ، كما في مدخل حضرة مزار الإمام عون الدين (٦٤٦ هـ) ، ومدخل جامع الإمام الباهر المعاصر له . هذا بالإضافة إلى وجودها في عقد مدخل بيت الشهداء الشمالي في كنيسة مارأشعيا نفسها ، وشباك جامع النبي جرجيس من العهد الأيلخاني (٥) .

ونتيجة لما تقدم يتضح لنا أن معظم المميزات والعناصر الفنية والمعمارية في المدخل تماثل ما هو موجود في مداخل وشبابيك أيلخانية نرجع إلى الفترة الأيلخانية الأولى ، لذا أرجح نسبة المدخل إلى تلك الفترة .

(١) أنظر الرسوم : ٧٥٥٥٦٥٦٠ .

(٢) أنظر الرسوم : ٥٢٥٥٠٤٤٨٥٤٦٥٤٤٤٤٢٥٤٠ .

(٣) أنظر الرسوم : ٨٥٥٧٢٥٧٠ .

(٤) أنظر الرسوم : ٦٨٥٧٠ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٠٤٥٧٥٥٤٨٥٤٢٥٧٠ .

٢ - مدخل بيت الخدمة

يقع المدخل في الجانب الأيمن للجدار الشمالي من غرفة بيت الخدمة في الكنيسة المذكورة (١) . ويعد من المداخل التي تدرس وتنتشر لأول مرة .

وهو في حالة غير جيدة نتيجة تقادم الزمن والاهمال بحيث فقد كثيرا من أجزائه العليا التي حلت محلها الكتل الجصية الحديثة . كما أن الأجزاء السفلى قد انطمرت داخل الأرضية بحوالي (٣٧ سم) ، في حين نرى أجزاء أخرى قد ارتفعت وضعت في غير أماكنها .

والمدخل عبارة عن اطار مستطيل طوله (٣٦٦ م) ، وعرضه (٧٩ م) نحت عليه أفريزان مختلفان أحدهما خارجي والآخر داخلي . فالأفريز الخارجي يتخذ هيئة الأفريز الموجية (٢) يجاوره اخدود على شاكلة الزاوية الحادة . ويعد مكملا لذلك الأفريز المائل الذي وجدناه من قبل دائرة على اطار مدخل الرجال في هيكل ماريوحنان في نفس الكنيسة .

والأفريز المذكور يبدأ بوضعية أفقية على ارتفاع (٨٥ سم) من أرضية المدخل ، ويعدّها ينكسر بوضعية عمودية نحو الأعلى وقبيل وصوله سطح الغرفة بحوالي (٣٩ سم) ينمطف نحو الداخل بصورة أفقية ، ثم ينقطع فجأة لفقدان معظم الأجزاء العليا للمدخل . ويعد ذلك يطالعنا في الجهة اليمنى ، وينمطف نحو الخارج ليتحول من الوضعية العمودية الى الوضعية الأفقية على ارتفاع (٤١ م) .

والى الأسفل من ذلك الأفريز نشاهد بقايا أفريز مائل يمتد بصورة عمودية . وتعد هذه وضعية شاذة بسبب انكسار الأفريز السابق الذي يعلوه نحو الخارج مما يؤكده انتهاءه ونظرا لهذه الوضعية غير الطبيعية من جهة . ولا نكسار الأفريز الذي يعلوه على ارتفاع لا يتناسب مع ارتفاعه في الجهة المقابلة ، لذا نرجح أن القطع الرخامية السفلى من الأفريز لم تكن في موضعها الأصلي ، وإنما كانت في البداية في الاقسام العليا من الاطار مكملة للأفريز العلوى ، لان ذلك سيميد الانسجام الى الأفريز ويعمل على

(١) أنظر الرسم : ٣٩ رقم ٢٣ .

(٢) الأفريز الموجي هو الأفريز الذي يتكون من قمر يصعد تدريجيا نحو الأعلى ، ثم يرتد متحديا نحو الأسفل على شاكلة الموج .

هبوطه الى الأسفل بحيث يكون على ارتفاع مقبول من الأرضية يتناسب وارتفاعه فسي
الجهة المقابلة ، ويقضى على حالته الشاذة من جهة أخرى (١) .

أما الأفرز الداخلي للأطوار فهو مقعر الهيئة ويحذف بالفتحة والأقسام العليا من
المدخل . ويلاحظ عليه أنه ينحني في الزاوية العليا من جهة اليسار نحو الداخل ، ثم
يرتد منكسرا نحو الخارج والأعلى ، وينعطف بعدها على هيئة الزاوية الحادة ليصبح بوضعية
أفقية بموازاة الأفرز الخارجي ، ثم ينقطع عند هذا الحد وذلك لفقدان معظم
أجزائه العلوية والاستعاضة عنها بكتل جصية (٢) .

وانحنا وانعطاف الأفرز على النحو الذي بيناه حوله الى ما يشبه القوس المقصوص .
ذلك القوس الذي يمد أهم المميزات الفنية والمعمارية التي ظهرت في نهاية العهد
الأتاكي (٣) ، ولكنها تجلت في مداخل العهد الأيلخاني (٤) ، وتعدتها الى المحارب (٥)
والشبابيك (٦) .

والذي استرعى انتباهي في هذا الأفرز أنه ينتهي في الأرضية بصورة رأسية تنسم
على نقصانه ، كما ان العتبة السفلى تتألف من قطعتين من الرخام غير منتظمتين
لا تتسجمان مع بقية القطع المكونة للمدخل ، بحيث دفعني كل ذلك الى حفر الأرضية
لنتبع نهاية الأفرز والبحث عن العتبة الأصلية . ولما بلغ الحفر مقدار (٣٥ سم) عثرت
على المقرنص الصغير الذي يدل على نهاية الأفرز من كل جانب ، كما ظهرت العتبة
السفلى الأصلية التي تتسجم مع المدخل من ناحية القياسات ومستوى العمل الفني ،
 ويفصلها عن العتبة الحديثة التي تعلوها كتل من الجص ثخنها (٢١ سم) (رسم ٧٢) .

ونحت على الزاوية العليا من الاطار في الناحية اليسرى بين الأفرزين الخارجي

(١) أنظر الرسم : ٧٢ والصورة ٣٩ .

(٢) أنظر الرسم والصورة السابقين .

(٣) أنظر الرسوم : ٤٦ ، ٤٤ ، والصور : ١٤ - ١٦ ، ١٨ .

(٤) أنظر الرسوم : ٧٢ ، ٧٣ .

(٥) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٩ ، والصور : ٤٧ ، ٥١ .

(٦) أنظر الرسم : ١٠٤ والصور : ٧٣ ، ٧٤ .

والداخلي صليب ذو قاعدة ثلاثية شملت بتقمرات منشورية ، ينتهي رأسه من الأعلى بهيئة هلالية (١)

وللمدخل فتحة مستطيلة ارتفاعها الحالي (٢٥٢ م) ، بينما بلغ الارتفاع الحقيقي لها بمعد الحفر (١٨٧ م) . أما عرضها فهو (٧٦ م) . وقد تمركز في كل ركن من ركنيها كابل أصم غير مزخرف ذو حافة متعرجة (٢) . ويعد ذلك من أهم مميزات الكوابيل الأليخانية (٣) .

أما المتبة العليا الحالية للمدخل فهي عبارة عن قطعة رخامية واحدة طولها (٧٢ سم) ، وعرضها (٣٦ سم) حفرت عليها صنجات كأسية . وأنا لا اعتقد أن القطعة المذكورة تمثل عتبة المدخل الأصلية لعدة أسباب منها :

أن طول القطعة ينقص بمقدار (٤ سم) عن طول الموضع الأصلي للمتبة الذي تشغله القطعة حاليا . كما أن القطعة ذاتها ثبتت بوضع غير صحيح ، بحيث أصبحت صنجاتها في وضع أفقي ، وهذا غير مقبول فنيا لان الصنجات يجب ان تكون في جميع الحالات بوضع عمودي معتدل . وحتى لو حاولنا إعادة القطعة الى وضعها العمودي المعتدل فإن ذلك سيولد فراغا واسعا ، وسيؤدي الى اصطدامها ببقايا صنجات مثبتة في الجهة اليسرى لاطار المدخل من الداخل من المرجح انها كانت تمثل اجزاء من العتبة الأصلية ، وارتباك وضعها الحالي كان نتيجة للترميمات المتأخرة ، لانه من المفروض أن تكون في موضعها الطبيعي ، وهو التجويف الآنف الذكر الذي يملأ الكوابيل (٤) . وبالإضافة الى هذا وذاك نلاحظ اختلاف نوعية رخام القطعة السابقة التي تتخلل تجويف المتبة عن نوعية الرخام الماثلة في بقية القطع المكونة للمدخل .

ونلاحظ من ناحية أخرى وجود فراغ آخر فوق المتبة العليا من المرجح انه يدل على موضع العقد المنطسح الذي كان يملؤها ، كما أرجح في نفس الوقت أن الواجهة الأصلية لذلك العقد كانت مزينة بدلايات شبيهة تماما بتلك الدلايات المفصصة التي وجدناها

(١) أنظر الرسم : ٧٢ والصورة ٢٧٩ .

(٢) أنظر نفس الرسم والصورة .

(٣) أنظر الرسوم : ٢٩٤ - ٣٠٨ .

(٤) أنظر الرسم : ٧٤ والصورة ٢٩٩ .

على واجهة مدخل الرجال السابق في الكنيسة نفسها^(١) . ودليلنا على ذلك هو وجود قطعتين من نفس نوعية رخام المدخل منحوت عليهما دلائل على نفس الفرار الذي ذكرناه .

وهكذا حاولنا من خلال دراستنا لهذا المدخل ان نرسم له الصورة الحقيقية التي كان عليها في الأصل على أسس منطقية مقننة قدر الامكان .

والمدخل لا يحمل تاريخا مدونا ، ومع هذا كنا قد رجحنا عودته الى نفس الفترة المعمارية التي يعود اليها مدخل الرجال الآنف الذكر في الكنيسة لدى دراسته ، وهي الفترة الأولى من العهد الأيلخاني ، وذلك لأن الأقرص الموي الدائر على اطار ذلك المدخل يستمر بدون انقطاع حول الشباك المجاور ويتمداه بمدثد ليصبح الأقرص الخارجي لاطار المدخل الذي نحن بصدد دراسته^(٢) . كما ان النواحي الفنية والمعمارية تؤكد هي الأخرى ترجيح نسبته الى العهد الأيلخاني كما مر بنا .

مكتبة
البحر
البيروت

(٢) أنظر الرسم : ٧٠ والصورة ٣٧ .

(٣) أنظر الرسوم : ٧٠ ، ٧٢ .

٣- المدخل الجنوبي لهيكل ماريوحنان

يقع المدخل في الحائط الجنوبي لهيكل ماريوحنان في الكنيسة المذكورة (١) . ومما يجدر التنويه به انه ينشر ويدرس لأول مرة . اذ لم تتناوله اقلام الباحثين من قبل .

ويتكون من عشرات القطع من الرخام الاسمر الداكن . ويمتاز بالضخامة وكبر الحجم حيث يتكون من اطار مستطيل ارتفاعه (٢٤ر٣م) وعرضه (٣م) ، وثخنه (٢٤ سم) (٢) .

وللاطار أفريزان : خارجي وداخلي . فالأفريز الخارجي من نوع الأفريز الموجية يمتد بوضعية أفقية في منتصف الاطار على ارتفاع (٦٨ سم) من الأرضية . ثم سرعان ما ينكسر نحو الأعلى بوضعية عمودية . وقبل نهاية الاطار من الأعلى بحوالي (٥ سم) ينكسر مرة اخرى متخذاً وضعية أفقية ويمدها ينمطف نحو الأسفل في الجانب الثاني من الاطار لينتهي بنفس الشاكلة وعلى نفس الارتفاع الذي لاحظناه عند بدايته في الجانب الأول (٣) .

أما الأفريز الداخلي للاطار فهو من نوع الأفريز المقعرة ويحف بحافة فتحة المدخل ويتجاوزها ليشمل العتبة والمعد المنطع المتوج لها (٤) . وعلى الرغم من وجود مثل هذا الأفريز في المداخل الأتابكية الا أنه كان يحف بالفتحة فقط (٥) . بينما تجاوزه الفتحة الى العتبة العليا في بعض الحالات (٦) ، وكذلك العقد المنطع في حالات أخرى (٧) ، فلم نمده الا في المداخل الأيلخانية .

والملاحظ على الأفريز أنه قبيل وصوله أعلى الاطار بحدوده (٨ سم) ينحني قليلاً نحو الداخل ، ثم يرتد نحو الخارج والأعلى ويمدها ينمطف على هيئة الزاوية الحادة ويمتد موازياً للحافة العليا من العقد . والانحناءات والانمطافات المذكورة حولت الأفريز الى

لهذه العتبة كقصد منطع كونهما منوعاً

- (١) أنظر الرسم : ٣٩ رقم 21 . هذه ساحة تتخذ المراتب هيئات الخطوط
- (٢) أنظر الرسوم : ٧٤٠٧٣ والصورة ٤٠ . المتفحة والمنكسرة وهي من أهم أعمال
- (٣) أنظر الرسوم : ٢٠٩٧٣ والصورة ٤٠ . التي لم تكن من العقود المماثلة
- (٤) أنظر الرسوم والصورة السابقة . من المداخل الأتابكية بالعمارة
- (٥) أنظر الرسوم : ٤٨٠٤٦٠٤٤٤٤٢ . ٥٠
- (٦) أنظر الرسوم : ٦٨٠٦٤٠٦٢ . ٥٠
- (٧) أنظر الرسوم : ٧٣٠٧٠٥٥٨ . ٥٠

ما يشبه القوس المقصص المقصوص^(١) شأنه في ذلك شأن الأفرسز المائل الذي رأيناه في مدخل بيت الخدمة^(٢) . كما أن الأفرسز نفسه ينتهي من الأسفل في كل جانب بعنصر لوزي أولساني (رسم ٧٣) يقوم مقام العنصر المقرنص الذي كانت تنتهي به بعض الأفرسز المائلة في المداخل الأتابكية والأيلخانية^(٣) .

ويعلو الفتحة عتبة مستطيلة (١٨١ × ٤٣ ر.م) مكونة من ثلاث قطع مصنوعة بصنجات كأسية (رسم ٧٣) . وهي من أهم الأشكال التي شاعت في العهد الأيلخاني وأصبحت من مميزاته الفنية المميزة^(٤) .

ويتوج العتبة المذكورة عقد منبسط مكون من صنوج هندسية تتخذ أطرافها هيئات الخطوط المستقيمة والمنكسرة ، وهي من أهم الأشكال التي استخدمت في العقود المائلة في المداخل الأتابكية^(٥) والأيلخانية على حد سواء^(٦) .

ويوجد في الحافة السفلى للعقد سبعة ثقب شبه دائرية^(٧) . وتماثل هذه الثقوب من حيث الهيئة والموضع تلك الثقوب التي وجدناها في بعض حافات العقود المنطوقة في مداخل العهد الأتابكي^(٨) ، ومداخل العهد الأيلخاني (رسم ٦٦) .

وللمدخل كابلان يتمركز كل منهما في زاوية من زاويتي الفتحة من الأعلى تتركز عليهما العتبة . ويمتاز كل كابل بحافته المنعرجة نتيجة الأفرسز المختلفة القطاعات التي نحتت على واجهته الداخلية ، وخلا من أية معالم زخرفية^(٩) . ويعد ذلك من أهم

(١) أنظر الرسم : ٧٣ والصورة ٤٠ .

(٢) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .

(٣) أنظر الرسوم : ٦٠٥٥٨٥٥٢٥٤٤ .

(٤) أنظر الرسوم : ٨٠٥٦٦٥٦٢٥٦٠ .

(٥) أنظر الرسوم : ٤٨٥٤٦٥٤٤٥٤٢ .

(٦) أنظر الرسوم : ٧٥٥٧٠٥٦٦٥٥٨ .

(٧) أنظر الرسم : ٧٣ والصورة ٤٠ .

(٨) أنظر الرسوم : ٥٠٥٤٦٥٤٤ .

(٩) أنظر الرسم : ٧٣ والصورة ٤٠ .

المميزات الفنية للكوابيل الأيلخانية (١) .

أما العتبة السفلى للمدخل فعلى الرغم من تطابق قياساتها مع قياسات الاطار من الأسفل ، الا أننا نستبعد عودتها الى نفس الدور المعماري للمدخل ، لان نوعية رخامها يختلف عن نوعية رخام بقية القطع المكونة له وربما اضيفت هذه العتبة بعد فقدان عتبته الأصلية فيما بعد .

والمدخل لا يتضمن نصوصا تفصح عن عهده ، وان كانت جميع الدلائل من ممارسة وفنية تشير الى عودته الى الفترة الأيلخانية ولعل أهمها خلو جميع عناصره من الوحدات الزخرفية والكتابية بعكس سداخل الفترة الأتابكية التي كانت زاخرة بالكتابات والزخارف المختلفة (٢) . كما ان تجاوز الأفرز المقعر الداخلي للاطار حدود الفتحة الى العتبة العليا والعقد المتوج لها ، وتحوله الى ما يشبه الاقواس المقصوفة في أعلى ذلك العقد . كلها مميزات لم نعهد لها الا في العهد الأيلخاني (٣) .

ونضيف الى كل ما تقدم وقوع المدخل على نفس مستوى الأرضية التي يقع عليها كل من مدخل الرجال وبیت الخدمة المنسوبين الى الفترة الأولى من العهد الأيلخاني .

ونتيجة لما تقدم أرجح نسبة المدخل الذي نحن بصدد دراسته الى الفترة والعهد المذكورين .

(١) أنظر الرسوم : ٢٩٤ - ٣٠٥ .

(٢) أنظر الرسوم : ٥٠٥٤٨٠٤٦٤٤٤٤٢ .

(٣) أنظر الرسوم : ٧٥٥٧٠٥٦٨٠٦٤٠٦٢٥٥٨ .

٤- المدخل الشمالي لغرفة بيت الشهيد^١

يقع المدخل في الحائط الشمالي لغرفة بيت الشهيد^١ في هيكل ماريوحنان بالكنيسة المذكورة (١) .

وهو عبارة عن اطار مستطيل ارتفاعه (٢٥٨ ر.م) وعرضه من الأعلى (١٧٩ ر.م) ومن الأسفل (١٦٩ ر.م) وشخصه (١٠ سم) يحف بفتحة مستطيلة (١٤٨ ر.م × ٨٠ ر.م) تعلوها عتبة مصنجة يتوجها عقد منطع (٢) .

ونحت على الاطار عدة أفاريز مختلفة الهياكل والقطاعات أهمها أفريز موجي خارجي يبدأ من كل جانب بما يشبه الزاوية القائمة على ارتفاع (٥٧ سم) من الأرضية . يلي ذلك أفريز آخر مقعر الهيئة ويمتاز قبيل وصوله أعلى الاطار بانحناء نحو الداخل وانعطافه نحو الخارج والأعلى ، ثم يرتد منكسرا على هيئة الزاوية الحادة ، وبعد ذلك يمتد بصورة موازية لحافة العقد العليا . ونتيجة لذلك أصبح الأفريز شبيها بالقوس المفصص المقصوص (٣) ، وهو يشابه من هذه الناحية الفنية الأفريز المماثل الذي وجدناه سابقا في مدخل الهيكل الجنوبي في الكنيسة ذاتها ، وكذلك مدخل بيت الخدمة المجاور له (٤) .

ويمتاز الأفريز المذكور بالإضافة لما تقدم بانحنائه على هيئة القوس المدبب الصغير في المنطقة التي تتوسط أعلى العقد (٥) . وهي ميزة لمسناها قبل ذلك في الأفريز المماثل الكائن على اطار مدخل بيت الشهيد^١ في كنيسة شمعون الصفا (رسم ٦٦) .

ومما يجدر ذكره أن انكسارات وانحناءات الأفاريز المقعرة وتكوينها الأقواس المفصصة المقصوصة ، وكذلك هياكل الأقواس المدببة الصغيرة في الأقسام العليا من أطر المداخل على الشاكلة التي أوردناها أصبحت من الصفات التي انفرد بها العهد الأيلخاني دون العهد الأتابكي .

(١) أنظر الرسم ٣٩ رقم ١٩ .

(٢) أنظر الرسوم : ٧٦ ، ٧٥ والصورة ٤١ .

(٣) أنظر الرسوم : ٧٥ ، ٢٠٦ والصورة السابقة .

(٤) أنظر الرسوم : ٧٢ ، ٧٣ .

(٥) أنظر الرسم : ٧٥ والصورة ٤١ .

وبالاحظ على الأفرسز المذكور أنه في الأقسام السفلى من الاطار ينحني نحو الخارج ثم ينحدر مستقيماً الى الأسفل وقبيل وصوله الأرضية ينكسر نحو الداخل وينتهي قبيل الحافة الداخلية للاطار (١) .

وبعد ذلك يطالمننا أفرسز آخر على هيئة نصف مضلع يبدأ من الأسفل من فوق رأس الأفرسز السابق بقاعدة مزهرية ثم يصعد نحو الأعلى ليحف بعنبة المدخل العليا من جميع جهاتها (٢) .

والعنبة المذكورة مكونة من ثلاث قطع رخامية مصنوعة شغلت بمناطق هندسية على شاكلة الصنجات الكأسية البارزة تكونت نتيجة التواء وانحناء وتضافر الأفرسز المضلع الأنف الذكر (٣) .

والشكل العام لهذه المناطق وتقاطعها وتجاوزها يوحي بوجود تأثيرات فنية متبادلة بينها وبين اشكال المعينات المتراصة التي كثر انتشارها في واجهات المناظر والمعقود في المغرب الاسلامي (٤) .

وقد شغلت كل منطقة من المناطق المذكورة بزخارف بارزة من الأوراق النخيلية وانصافها والأغصان الخارجة منها . وقد امتازت الزخرفة بوجود التقعر داخل الانصال والحزوز داخل الأغصان بالإضافة الى زيادة غور الأرضية واتساعها (٥) .

ويتوج العنبة عقد منطوح مصنوع بصنوج هندسية تعتمد على الخطوط المستقيمة والمنكسرة (٦) . وهذا النوع من الصنوج كانت له الغلبة في معظم المعقود المنطحة فسي

(١) أنظر الرسم : ٧٥ والصورة ٤١ .

(٢) أنظر الرسم والصورة السابقة .

(٣) أنظر الرسم والصورة السابقة .

(٤) انظر الى انتشار المعينات المتراصة في الفن الاسلامي لدى الكلام عن الزخارف الهندسية للمدخل في الفصل الأول في الباب الأول في الصفحة ١١٢ - ١١٥ .

(٥) أنظر الرسم : ٧٥ ، ٧٦١ - ٧٧٣ والصورة ٤١ .

(٦) أنظر الرسم : ٧٥ والصورة السابقة .

المهددين الأتابكي (١) والأيلخاني (٢) .

ويمتاز المقعد بحافته السفلى التي تتخذ شكل التمرجات والمسننات (٣) ، وهو الشكل الذي تمثل في بعض المقود المنهطحة على المداخل منذ العهد الأتابكي (٤) ، ثم امتد إلى العهد الأيلخاني ليشمل بعض عقود مداخله وشبابيكه (٥) .

ويتمركز في كل زاوية من زاويتي فتحة المدخل كابل ذو واجهة متعرجة وسطح أصمم خال من الزخارف ، وهي من الصفات المهمة لكوابيل العهد الأيلخاني ، في حين كانت جميع كوابيل المداخل الأتابكية زاخرة بالزخارف النهائية .

كما يحف بهذه الفتحة أفريز مقمر يمثل الأفريز الداخلي للآطار . وهو من أكثر الأفريز شيوعاً على أطر المداخل الأتابكية والأيلخانية .

وبخصوص المئذنة السفلى للمدخل فقد كانت دخيلة عليه بدليل وجود الثقوب على سطحها الملوى بأبعاد متساوية تدل على أنها كانت بالأصل تمثل جزءاً من شبك . حيث وجدنا مثل هذه الثقوب في شبابيك أيلخانية في مزار الإمام محمد بن الحنفية ومسجد الإمام إبراهيم (٦) .

وبعد فالمدخل خال من النصوص التي قد تفصح عن تاريخه ، مما دعانا إلى اتباع الدراسة المقارنة للاهتداء إلى ذلك .

فالأفريز المقمر الذي يتحول في أعلى المقعد المنهطح إلى ما يشبه القوس المفصص المقصوص الذي يتوسطه عنصر صغير أشبه ما يكون بالقوس المدبب ، لم نعهده إلا في العهد الأيلخاني ، كما في مدخلي الهيكل الجنوبي في الكنيسة ذاتها ، حيث الشهداء في كنيسة شمعون الصفا كما أسلفنا . كما أن الأفريز المضلع الداخلي للآطار وجدنا

(١) أنظر الرسوم : ٤٨٠ ٤٦٠ ٤٤٠ ٤٢٠

(٢) أنظر الرسوم : ٧٣٠ ٧٠٠ ٦٦٠ ٥٨٠

(٣) أنظر الرسم : ٧٥ والصورة ٤١

(٤) أنظر الرسوم : ٤٨٠ ٤٢٠

(٥) أنظر الرسوم : ١٠٤٠ ٧٠٠

(٦) أنظر الرسوم : ٣٠٣ ٧٥٠

ما يماثلها في مدخل مسجد الامام ابراهيم (نهاية العهد الاثباتي أو بداية العهد
الايُلخاني) كما وجد في اطار مدخل النساء في الكنيسة الآتفة الذكر .

واضافة الى ما تقدم فان الوريدات الحلزونية والمفصصة المركبة التي لا حظناها في
هذا المدخل ، لم نجد ما يماثلها الا في المدخل الاوسط لمصلى جامع جمشيد .

ولما كانت معظم المداخل المذكورة منسوبة الى الفترة الايُلخانية الاولى ، لذا نرجع
نسبة مدخلنا اليها .

٥. المدخل الغربي في بيت الشهادة

يقع المدخل في الحائط الغربي لغرفة بيت الشهادة في الكنيسة المذكورة .

ومما يحسن التنبؤ به أنه لم يكن معروفًا من قبل وقد اكتشفته عن طريق التحري في حائط الغرفة بعد كشط طلائه الجصي .

ونتيجة لتقدم الزمن وتناول الأهمال فقد المدخل ببعض أجزائه ودب التلف إلى الأجزاء الأخرى ويلاحظ ذلك في تصدع الجزء العلوي للآطار الذي يعلو العبوة ، وتزخرجه عن موضعه ، كما يلاحظ فقدان القسم الواقع إلى يساره (١) . مما أدى بسبب إلى البحث عنه بين الانقراض المتراكمة في فناء الكنيسة وفعلًا عثرت على قطعة رخامية تمثل ذلك القسم المفقود لأن نوعية رخامها يماثل نوعية الرخام المتكون منه المدخل ، وأن قياساتها تتسجم مع قياسات الجزء المفقود فعرضها البالغ (٢٥ سم) يساوي عرض القسم العلوي من الآطار . كما أن الثخن الداخلي لها البالغ (٢٣ سم) يساوي ثخن ذلك الآطار . بالإضافة إلى أن الأفريز الموجي المنحوت عليها ينتظم تمامًا مع أفريز الآطار ويعد مكملًا له .

ونتيجة لذلك تمكنت من اكمال الأقسام الناقصة من المدخل وإعادة تخطيطه تخطيطًا سليمًا . أعطى التصور الصحيح لشكل المدخل الحقيقي (الرسم السابق) . ومع ذلك فالمدخل قد فقد عتبه العليا التي لم نوفق في العثور عليها وشغلت الكتل الجصية والحجارة التجويف المتخلف في موضعها . ومن المعتقد أن العبوة المذكورة كانت مصنوعة شأنها في ذلك شأن بقية عتبات مداخل المدينة التي نطرقنا إليها . ولكن لم تتوفر الأدلة الكافية لتصوير شكل تلك الصنجات ، وإن كنا نرجح أنها كانت ذات هياكل كأسية وذلك لكثرة شيوعها في العهد الإلخاني وظهرتها على الهياكل الأخرى (الرسم السابق) .

والمدخل بوضعه الحالي يتكون من آطار مستطيل ارتفاعه (٢٣٧ م) ، وعرضه (٢٠ م) ، وثنخه (٢٣ سم) (٢) نحت عليه أفريزان : أحدهما خارجي والآخر داخلي .

(١) أنظر الرسم : ٧٧ وصورة ٤٢ .

(٢) أنظر الرسوم : ٧٧ ، ٧٩ .

فالأفريز الخارجي يتوسط سطح الاطار تقريبا ، وهو من نوع الأفريز الموجية التي عمت معظم أطر المداخل الأتابكية والأيلخانية ويتميز بانكساره على الجانب الايسر للاطار على هيئة الزاوية القائمة وانتهائه بشكل بوقي أو كأس على ارتفاع (٦٦ سم) من الأرضية . ويحدث له نفس الشيء في الجهة المقابلة ، ولكن على ارتفاع (٧٧ سم) من الأرضية (١) .

ومثل هذا التشكيل الفني الناتج عن انكسار الأفريز الموجي وانتهائه بهيئة بوقية وجدناه من قبل في مدخل مدفن مزار الامام عون الدين (٢) ، ومدخل مزار الامام محمد بن الحنفية (٣) من العهد الأتابكي ، ومدخل بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا من العهد الأيلخاني (٤) .

أما الأفريز الداخلي للاطار فيأخذ هيئة العمود المضلع ويحف بفتحة المدخل وعينه العليا وينتهي كل طرف من طرفيه السفليين بقاعدة عمود مزهرية (٥) . وهو يشبه بذلك الأفريز التي وجدناها من قبل في مدخل مسجد الامام ابراهيم (٦) ، والمدخل الشمالي في بيت الشهداء بالكنيسة نفسها (٧) ، بالإضافة الى مدخل النساء في كنيسة شمعون الصفا (٨) .

وللمدخل كابل في كل ركن من ركني فتحته العلويين يمتاز بحافته المتموجة وخطوه من المعالم الزخرفية (٩) ، وهي من أهم المميزات التي تميز الكوابيل الأيلخانية (١٠) عن الكوابيل الأتابكية (١١) .

-
- (١) أنظر الرسوم : ٢٠٧٤٧٧ .
 - (٢) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٥ .
 - (٣) أنظر الرسم : ٥٢ والصورة ٢٢ .
 - (٤) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .
 - (٥) أنظر الرسوم : ٢٠٧٤٧٧ .
 - (٦) أنظر الرسوم : ١٩٥٥٥٤ والصورة ٢٣ .
 - (٧) أنظر الرسوم : ٢٠٦٤٧٥ .
 - (٨) أنظر الرسوم : ٢٠٣٤٦٤ .
 - (٩) أنظر الرسوم : ٧٨٤٧٧ .
 - (١٠) أنظر الرسوم : ٢٩٤ - ٣٠٨ .
 - (١١) أنظر الرسوم : ٢٧٩ - ٢٨٥ .

واخيرا فالمدخل خال من النصوص التي قد تفصح عن زنده . كما أنه لم تتناول اقسام الباحثين من قبل ، مما اضطرني الى استخدام طريقة الدراسة المقارنة للاهداء الى أنسب عصر يمكن رده اليه .

فمما لا شك فيه أنه يرقى الى العهد الأيلخاني وذلك لخلوه من المعالم الزخرفية والكتابية التي غدت الصفة العامة المميزة لمعظم مدخل ذلك العهد (١) . ولما كان أفريزه الداخلي المضلع يناظر الأفريز المائل في المدخل الشمالي لنفس الغرفة التي تضم هذا المدخل كما اسلفنا ، وان المدخلين يقمان في مستوى واحد من الأرضية ، لذا نرجح نسبتها الى دور معمارى واحد ، وهو الفترة الاولى من العهد الأيلخاني ، تلك الفترة المنسوب اليها مدخل الغرفة الشمالي المنوه عنه .

(1) أنظر الرسوم : ٠٨٠٦٣٦٧٢٦٧٠٦٦٨٦٦٦٥٨

٦ - مدخل النسيج

يقع المدخل في الجانب الايمن للحائط الشرقي في هيكل مارايشوعيا ب في الكنيسة المذكورة (١) . يتكون من اطار مستطيل ارتفاعه (٢٣٥ ر.م) وعرضه (١٧٨ ر.م) ، وثخنه (٣٠ سم) يحيط بفتحة مستطيلة ايضا (١٠٨ x ٨١ ر.م) (٢) . وهو من المداخل التي ندرسها ونشرها لأول مرة .

ومن الصفات العامة التي نلاحظها على الاطار هي البساطة وقلة الأفاريز المنحوتة عليه . اذ لا يوجد سوى أفريز داخلي واحد من نوع الأفاريز المقمرة يحف بفتحة المدخل (٣) .

وبخصوص المتبة العليا نجدها تتكون من ثلاث قطع مصنجة بصنوج كأسية بوضعية معتدلة ومقلوبة . وهي من أكثر الانواع شيوعا في العهد الأيلخاني وغدت من أبرز صفاته الفنية (٤) .

ويوجد كابل في كل ركن من ركني فتحة المدخل يمتاز بحافته المنعرجة وخلوه من المعالم الزخرفية (٥) ، والصفات المذكورة للكوابيل هي الأخرى اقتضرت على العهد الأيلخاني (٦) ، لأن الكوابيل الأتابكية السابقة لها ، وان كانت تماثلها في الهيئة إلا أنها كانت مشغولة بزخارف الأرابسك المختلفة (٧) .

أما المتبة السفلى فهي مما لا شك فيه حديثة العهد ، نظرا لاختلاف نوعية الرخام المنحوتة منه عن الرخام المستخدم في تشكيل بقية أجزاء المدخل من جهة ، ولأنها تجاوزت الاقسام السفلى للمدخل الى الأعلى بحدود (١٧ سم) مما أدى الى احتجاب

-
- (١) أنظر الرسم ٣٩ رقم (١) .
 - (٢) أنظر الرسوم : ٨١٥٨٠ .
 - (٣) أنظر الرسوم : ٢٠٨٥٨٠ .
 - (٤) أنظر الرسوم : ٨٠ والصورة ٤٣ .
 - (٥) أنظر الرسوم : ٢٩٧٥٨٠ .
 - (٦) أنظر الرسوم : ٢٩٠ ، ٢٩٤ - ٣٠٨ .
 - (٧) أنظر الرسوم : ٢٧٩ - ٢٨٥ .

الأجزاء السفلى من الأقريز المقر للآطار • وهذا غير مقبول معماريا ولا فنيا ، لأن الأقريز المماثلة لهقية المداخل كانت تنتهي في مستوى المنبة أو تتركز عليها في الحسابات الاعتيادية •

وبعد فالمدخل لا يحمل نصا يحيط اللثام عن عهده ، ومع هذا فإن مميزات عناصره الفنية والمعمارية تشير إلى نسبته إلى العهد الأيلخاني ، ومنها خلوه من العناصر الزخرفية والنصوص الكتابية ، وطبيعة كوابله وصنجاته ، كما مر بنا ، إضافة إلى انعدام المقعد المنطوق ، وهي ناحية معمارية لم نعهد لها إلا في مداخل الفترة الأيلخانية ، وفي حين كانت جميع المداخل الأتابكية السابقة كانت متوجة بمثل تلك المقود • ومع هذا فلا يوجد لدينا دليل واضح يساعدنا في تحديد نسبته إلى الفترة الأولى ، أو الفترة الثانية من العهد الأيلخاني •

الفصل الثاني

المحارب الأتابكية والإيلخانية

الفصل الثاني

المحاريب الأتابكية والأيلخانية

أولا / محراب جامع الامام محسن (١)

يقع المحراب في الجانب الايمن من الحائط القبلي في الغرفة الاثرية الواقعة تحت المصلى الحديث لجامع الامام محسن (٢) وهو ينحرف بمقدار (١٨) نحو الغرب (٣) (رسم ٩٣) • ويعد من المحاريب التي تدرس وتنتشر لأول مرة وتم منحوت من حجر الحلان •

والوضع الحالي للمحراب لا يدل على حالته السليمة، نظرا لفقدان معظم أجزائه، وخاصة العليا والسفلى منها • بينما الجزء الباقي منه يمثل قطعة مستطيلة (٤٠ × ١١ سم) يظهر عليها من كل جانب عمودان حلزونيان مزدوجان وتعلوها بقايا قوس تتخلل باطنه المقرنصات • وإلى الأسفل من ذلك توجد مشكاة ومض الزخارف النهائية (٤) •

وللعمود الداخلي تاج بهيئة المخروط المركب تكتنفه ورقة ثلاثية الاتصال •

ولا نعلم هل كان للعمود قاعدة كما هي الحالة المتبعة في معظم المحاريب الموصلة (٥)

(١) يقع الجامع في محلة الميدان بالقرب من مزار الامام يحيى بن القاسم وهو مقابيل لمزار الامام عبد الرحمن من جهة الشمال بمسافة قريبة (رسم ٢٣) • (الجمعة : المرجع السابق ص ١٢٦) •

والجامع حديث العهد ولكن الذي يبهنا منه هي الغرفة الاثرية الواقعة تحت مصلاة التي تعد بقايا للمدرسة النورية التي بناها نور الدين ارسلان شاه بن عز الدين مسعود بن مودود (٥٨٩ - ٦٠٧ هـ) (المرجع نفسه ص ١٢٦) •

وتحتوي الغرفة على المحراب الذي نحن بصدده ومحراب آخر يقع الى يساره تناولناه في بحث سابق بالاضافة الى بقايا لأفاريز زخرفية وأشرطة كتابية يعود بعضها الى عهد الغرفة ذاتها، والبعض الآخر يعود الى الفترة الأيلخانية تطرقنا اليها في الفصل الخامس من الباب الثاني •

(٢) أنظر الرسم : ٣٧ رقم (٤) •

(٣) ان اتجاه القبلة في مدينة الموصل هو ($\frac{٢}{٣}$) الى غرب الجنوب • (الجمعة : المرجع السابق ص ٢٦ حاشية ٣) •

(٤) أنظر الرسم : ٨٤ والصورة ٤٦ •

(٥) الجمعة : المرجع السابق، الصور : ٤٦، ١٥، ٢٢، ٢٥، ٢٦، ٤١، ٥٩ •

الاستعاضة عن التيجان وتحول الأقسام العليا المفقودة منهما الى قوس • مثال ذلك الأعمدة التي تحف بالتجويف الوسطي في محراب مزار بنجة علي (١) .

وفي كلا الحالتين فالعمودان كانا في الاصل يملوهما قوس حسب تقديرنا • وأن كان كذلك فيكون المحراب في هذه الحالة يتبع نظام المحاريب المزودة المسطحة • ويمثل في ذلك محراب مزار الست نفيسة الأتف الذكر (٢) ومحراب الجامع النوري الصفي من العهد الأتابكي (٣) .

ونعود الى باطن القوس فنجد قد شغل بثلاث حطات من المقرنصات المنشورية ذات الأقواس المدببة والمنفرجة • ولقد أدى ضيق المساحة التدريجي لباطن القوس نحو الأعلى الى تناقص عدد مقرنصات الصفوف المذكورة • فكان عددها في الصف السفلي ستة • وفي الوسطي خمسة • والأعلى ثلاث مقرنصات (٤) .

أما صدر المحراب فنحت فيه مشكاة مكونة من ثلاثة أجزاء • عدا السلسلة وهي : البطن والقاعدة والعنق ويتميز البطن بالانفتاح شغلته كتابة بخط الثلث نصها (عمل احمد عجمي) • كما تحيطه من الجوانب أوراق ثنائية • بينما القاعدة والعنق فهما على هيئة مخروطية • ويخرج من العنق عنصر مدبب يمثل اللهب • وقد وجدنا مثل ذلك في عنق مشكاة محراب مزار الامام يحيى بن القاسم من العهد الأتابكي (٥) .

والمشكاة معلقة بسلسلة مرتبطة بأطراف البطن بواسطة حلقات تنتهي في أعلى الصدر بصورة مضمورة •

ويوجد في القسم الملوي من الصدر في كل جانب عنصر رماني او كروي مقبب

(١) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٧ •

(٢) الجمعة : المرجع السابق ص ٣٢٤ رسم ٣١١ •

(٣) المرجع نفسه ص ٢٨٨ • أنظر الصورة ٦١ • هذا وتطرقنا الى المحاريب المزودة ومدى شيوعها عند تعرضنا الى نظام بناء وتخطيط المحاريب في الفصل الثاني من الباب الأول في الصفحة ١٩٢ • ١٩٣ •

(٤) أنظر الرسم : ٨٤ والصورة ٤٦ •

(٥) الجمعة : المرجع السابق ص ٢٦٤ رسم ٢٥٢ • ٢٤٢ •

ذو قصوص حلزونية يحيطه غصن نهائي تخرج منه عناصر لوزية وأوراق نخيلية ثنائية ذات قطاع محدب . وقد وجد مثل هذا العنصر بطحقاته من الأغصان والأوراق في
 + كوشة قوس محراب مسجد ملا عهد الحميد^(١) ، ومحراب مزار الست نفيسة^(٢) . وكذلك في باطن شاهدى قبر مرقد الخلال (٦٣٤ هـ) (٣) .

ولكتابة المحراب سواء الموجودة منها على واجهة القوس أو داخل المشكاة مميزات فنية منها : القطاع المحدب ، ووجود ظاهرة الشكل ، والترسيم بالوردة الخطية ، علاوة على ظاهرة الترويس في الحروف المنتهية ، وكذلك التسلسل وعدم تراكب الكلمات (٤) .

ولنا بعض الملاحظات حول محتويات هذه الكتابة :

١- النص المضمن بقايا الآية القرآنية (ولم يكن احد) يبين لنا أن الكلمتين (له كفوا) المحصورتين بين الكلمتين (يكن) و (احد) كانتا على الجزء السفلي من واجهة القوس المفقود ، كما أنه يدل من ناحية أخرى على وجود الأجزاء الباقية من الآية التي تسبقه بما في ذلك البسطة بسبب وجود حرف العطف من جهة ، ولأن النص القرآني لا يمكن أن يؤخذ جزء منه ، إلا في حالة تأديته معنا واضحا متكاملًا وافتتاحه بالبسطة من جهة أخرى .

وأرجح أن الأقسام المفقودة من الآية والبسطة كانت منفذة على واجهة القوس المفقود الذي كانت تحمله الأعمدة الخارجية ، بالإضافة إلى كوشات القوس الداخلي . وان كان كذلك فيكون مثله في ذلك مثل الكتابة التي انتشرت على كوشة القوس وصدرها طين المشكاة في المحراب الآخر الواقع إلى يسار المحراب الذي نحن بصدده^(٥) ، من نهاية القرن السادس الهجري^(٦) . أما كون المحراب يحيطه إطار مستطيل

(١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣١٧ ، رسم ٣٠٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٣١١ و ٣٢٤ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٧٣ و ١٧٤ والصور : ٢٢٠ و ٢٢١ .

(٤) أنظر الرسوم : ٨٤ و ١٢٨٣ والصورة ٤٦ .

(٥) أنظر الرسم : ٣٧ رقم (٥) .

(٦) الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٣٢ .

يتضمن النصوص الكتابية . كما هو الحال في معظم المحاريب الموصلية ، ولا سيما في العهد الأتابكي (١) ، فيعد احتمال ضعيف ، وذلك لعدم وجود ما يدل على فقدان بعض الأجزاء من جوانب الأعمدة الخارجية .

٢- العبارة (عمل احمد عجمي) الموجودة على المشكاة تدل دلالة واضحة على اسم الصانع الذي قام بنحت المحراب لوجود نصوص مماثلة تدل على أسماء صناع قاموا فعلا بعمل بعض العناصر المعمارية في الموصل (٢) .

وهذا أصبح للعبارة المذكورة أهمية أثرية كبيرة ، لأنها تكشف لنا عن اسم أحد الصناع المرخمين في المدينة الذي لم يكن معروفا من قبل .

أما تكرار العبارة بصيغة مماثلة . وهي (عمل عجمي) على الجهة اليسرى لواجهة القوس لم يكن لها ضرورة ، وإنما وردت على الأكثر لملئ الفراغ المتبقي على هذه الواجهة بعد اشغال معظمها بالجزء الأخير من الآية الكريمة .

والمحراب لا يحمل تاريخا مدونا ، كما أننا لم نجث في كتب التراجم والوفيات على ما يفصح عن شخصية صانعه ، كذلك فإن وقوعه في عمارة تعود بالأصل الى مدرسة نور الدين ارسلان شاه (٥٨٩ - ٦٠٧ هـ) لا يكفي لتحديد تاريخه ، وذلك لوجود ظاهرة نقل المحاريب من عمارة وتثبيتها في عمارة أخرى (٣) ، ولهذا سنقوم بمقارنة عناصره المختلفة بعناصر مماثلة في مخلفات أخرى في المدينة للاعتداع الى تاريخه التقريبي :

أولا / العناصر المعمارية والتخطيط : فمن حيث التخطيط وجدنا أن نظام المحراب المزدوج الذي كان يتبعه هذا المحراب بالأصل قد شاع في المدينة في عهد بدر الدين لؤلؤ (٦٣٠ - ٦٥٧ هـ) كما في محراب الجامع النوري ومحراب مزار الست نفيسة .

-
- (١) الجمعة : المرجع السابق ، الرسوم : ١٦٠٤١٢٧٤١٢٢٥١٠٨٤٦١٥٥ .
 (٢) تطرقنا الى هذه الناحية عند كلامنا عن أسماء المرخمين القدماء في المدينة مسن خلال التمهيد في الصفحة ٤٣ .
 (٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٤٥ ١٢٤٤ .

أما الأعمدة الحلزونية (١) فهي الأخرى وجدت في محراب الجامع النعماني المذكور ، وكذلك في المحراب الواقع الى يسار محرابنا بجامع الامام محسن نفسه (٢) (نهاية القرن السادس الهجري) .

ثانيا / العناصر الزخرفية : أن شكل العناصر الزخرفية كالرمانة او القبة ذات الفصوص الحلزونية ، وكذلك العناصر النهائية المحيطة بها والمتفرعة عنها ، ثم هيئتها المقرنصات ومحطاتها شبيهة الى حد كبير . بما هو موجود في محراب مسجد ملا عبد الحميد ، ومحراب مزار الست نفيسة ، وشاهد قبر مرقد الخلال (من عهد بدر الدين لؤلؤ) كما أسلفنا .

أما استخدام المشكاة كمنصر زخرفي فقد تمثل على محاريب المدينة منذ نهاية القرن السادس الهجري . كما في المحراب الواقع الى يسار محرابنا (٣) ، وأصبحت أكثر شيوعا في القرن السابع الهجري . كما في محرابي مزار الامام يحيى بن القاسم (٦٣٧ هـ) (٤) ، ومزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) (٥) ، وامتدت الى العهد الأيلخاني لتشمل محراب مزار بنجة علي (٦٨٦ هـ) (٦) ، ومحراب جامع الفخري المعاصر له (٧) .

ثالثا / الكتابات : على الرغم من أن الظواهر الفنية في كتابة المحراب شاعت فسي المسهدين الأتابكي والأيلخاني كالترويس والشكل بالحركات والتزيين الزخرفي ، إلا أن القطاع المحدب للحروف وجد منذ النصف الأول من القرن السادس الهجري

(١) تطرقنا الى أصل ومدى انتشار الأعمدة الحلزونية في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٣٠٤ ، ٣٠٥ .

(٢) الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٣٢ ، رسم ١٣٩ .

(٣) المرجع نفسه ، صورة ٣٢ ، رسم ١٣٩ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٢٦٤ ، صورة ٩٨ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ٢٧٣ ، رسم ٢٦٧ .

(٦) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ١٢٩١ - ١٢٩٣ والصورة ٤٧ .

(٧) أنظر الرسوم : ٨٩ ، ١٢٩٤ والصورة ٥١ .

كما في محراب الجامع الأموي (٥٤٣ هـ) (١) وتدر في نهاية هذا القرن وانعدام
تقريبا في القرن الذي تلاه .

وعلى هذا الأساس فمناصر المحراب نتيجة لهذه المقارنة أصبحت شبيهة بمناصر
معماريته وفنية على مخلفات يرجع معظمها الى العهد الأتابكي من القرن السادس الهجري
ومنتصف القرن الذي يليه . وإذا أخذنا بنظر الاعتبار ظاهرة القطاع المحدب للحروف
التي سارت في كتابات خط الثلث في القرن السادس وانعدمت نهائيا في القســــرين
التالي ، حيث استعيف عنها بالقطاع المسطح . علاوة على وقوع المحراب الى جانب
محراب آخر يماثله بمعظم خصائصه يعود الى نهاية القرن السادس ، عندها نتكــن ان
نرجح نسبة المحراب الى القرن المذكور .

ثانيا / المحراب الأثافي المكتشف في مزار
مزار الامام محمد بن الحنفية

لم يتفق من المحراب المذكور ؟ سوى قطعة شبه مستطيلة غير منتظمة طولها (٩٥ سم) وعرضها (٦٥ سم) من الرخام المخضر (١) ، اكتشفها لأول مرة في الجانب الداخلي لمحراب المزار بعد أن فتحته لاستجلاء الآثار الموجودة فيه (٢) . ولم يتفق من معالم القطعة الفنية سوى شريط كتابي وأفريز زخرفي يفصل بينهما أفريز مقعر أصم .

فالشريط عبارة عن كتابة بارزة بخط الثلث على طريقة ابن الهواب تتضمن النص التالي ((ا لله صل على محمد المصطفى)) (رسم ٩٥) وعلى الرغم من فقدان معظم النص إلا أن العبارة الباقية منه تشير الى أنه كان يمثل بالأصل بداية لادعوية خاصة بأهل البيت التي شاعت على بعض المخلفات الأثرية في المعهد الأثافي . حيث وردت ضمن عبارات الشريط الكتابي الدائر على الجدران الداخلية لغرفة مزار الامام يحيى بن القاسم (٣) ، وكذلك على الألواح التذكارية الواقعة في أسفل الحائط الخارجي الى يمين المدخل في المزار المذكور (٤) ومحراب مزار منجدة علي (٥) وصندوق قبر مزار الامام علي الهادي (٦) وشباك مسجد الامام ابراهيم (٧) .

وتتمثل في الكتابة الباقية من النص ظواهر فنية منها : الترويس والتشعير في بعض الحروف القائمة ، وقصر مدائنها وامثالها ، ووجود حركات والشكل ، والترسيم الخطي بالمنصر الهلالي ، إضافة الى القطاع المسطح للحروف وتنفيذها على أرضية مقعرة (٨) .

- (١) أنظر الرسم : ٩٥ والصورة ٥٦ .
- (٢) أنظر الصور : ٥٩ ، ٥٨ .
- (٣) أنظر الرسوم : ١٧٢٤ - ١٧٣٠ والصور : ١٩٠ ، ١٨٩ .
- (٤) أنظر الرسوم : ١٣١٦ - ١٣١٩ والصور : ٢١٥ ، ٢١٤ .
- (٥) أنظر الرسوم : ١٥٤٦ ، ١٥٥١ .
- (٦) أنظر الرسوم : ١٧٥٥ ، ١٨٣ - ١٧٦٤ .
- (٧) أنظر الرسوم : ١٦٢٨ ، ١٠٣ - ١٦٣١ .
- (٨) أنظر الرسم : ٩٥ والصورة ٥٦ .

يقع موضعها

أما الأقرن الزخرفي فهو من نوع الزخارف المعمارية حيث يتكون من مناطق مستطيلة تنتهي في الأعلى بما يشبه القوس الثلاثي المفصص وتتصل فيما بينها وكذلك من جوانبها بحلقات رابطة (١).

الأمثلة

وقد شغلت كل منطقة من المنطقتين الباقيتين بزخارف نهائية يتكون موضوعها الزخرفي من ورقة نخيلية ثلاثية ينشق من نصلها العلوى نصفاً ورقة ثنائية بوضعية متدابرة، في حين يخرج من أسفلها غصنان ينحنيان نحو الجوانب والأعلى، ثم يلتقيان في المحور داخل عنصر هلالى يحمل ورقة ثلاثية في أعلى ذلك المحور. ومن مميزات الفنية، كبر العناصر، واتساع الأرضية، والحفر الرأسى، ووجود النقر الواسع داخل الانصال، والحزوز المعرصة داخل الأغصان. وجميع هذه المميزات وضحت بصورة جلية في العهد الأتابكي في منتصف القرن السابع الهجرى في الموصل (٢) وامتدت فيما بعد إلى العهد الأيلخاني (٣).

وبخصوص وضعية القطعة وموقعها من المحراب فنرجح أنها كانت تمثل جزءاً من الجانب الأيمن للآطار الخارجى، لأن الوضعية المعتدلة للمناطق المعمارية المزخرفة تتطلب ذلك. بينما لو كانت تابعة للقسم العلوى من الآطار لأصبحت المناطق بوضعية أفقية. وهذا غير مألوف قياساً بالمناطق المشابهة التي وجدت على مخلفات معمارية أتابكية تعود إلى منتصف القرن السابع الهجرى من عهد بدر الدين لؤلؤ، كما هو الحال في مدخل حضرة الامام عون الدين (٤)، ومدخل جامع الامام الباهر (٥)، ومحراب الجامع النورى (٦) (صورة ٦١)، بالإضافة إلى محراب كوكمت من سنجار (٧) (صورة ٦٢).

(١) تطرقنا إلى مثل هذه المناطق وكذلك الحلقات الرابطة في الفنون المختلفة بصورة عامة والفن الاسلامي بصورة خاصة عندما تناولنا زخارف المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١١٠ - ١١٢.

(٢) الجمعة : المرجع السابق، ص ٣٤٣.

(٣) أنظر الرسوم : ٦٩٤، ٣١٧ والصور : ٤٧، ٥٠، ٥٧، ٥٨، ٢٣٣.

(٤) أنظر الرسم : ٤٢ والصورة ١٢.

(٥) أنظر الرسم : ٤٨ والصورة ١٧.

(٦) الجمعة : المرجع السابق، رسم ٢٨١.

ويؤكد ذلك الترجيح كون الأشرطة الكتابية المماثلة على اطارى مدخلي مزار الامام عون الدين وجامع الامام الهاجر المذكورين تتجه نهايات حروفها نحو الداخل وتحاذيها المناطق المعمارية من الخارج في حين تتجه رؤوس الحروف نحو الخارج . بينما لو كانت القطعة تمثل الجانب الايسر لطار المحراب لأصبحت الأشرطة الكتابية من الداخل بحيث تكون بوضعية شاذة عن الأمثلة المناظرة في المداخل الآتفة الذكر .

ولما كان نص الشريط المتبقي يبدأ بكلمة (اللهم) التي تدل على بداية الدعاء . كما بسنا لذا نرجح أن القطعة كانت تمثل القسم الأسفل من الجانب الأيمن للمحراب .

وعلى الرغم من وجود المناطق المعمارية المزخرفة في مداخل الموصل التي نوهنا عنها ، إلا أن مناطق تلك المداخل كانت كبيرة إذا ما قيست بمناطق محرابنا هذا . ولكننا نجد لها بنفس الوقت تماثل من حيث صغر الحجم تلك المناطق التي وجدت في محرابي الجامع النوري ، وموقع كوكمت السالفي الذكر . مما أدى بنا الى اعتبار كون القطعة كانت تمثل جزءاً من محراب ، واستبعدنا اعتبارها جزءاً يعود لمدخل .

ونص القطعة الممثلة للمحراب لا يحمل تاريخاً مدوناً ، كما أن النهاية التي وجدت فيها مرت بأدوار معمارية متعددة (١) بحيث لا يمكن الركون اليها في تحديد التاريخ ، إلا اذا توفرت أدلة أخرى نتيجة الدراسة المقارنة .

فمن الناحية الزخرفية ، ولا سيما المناطق وما يكتنفها من زخارف ذكرنا أنها تماثل ما هو موجود في مخلفات معمارية أتاكية من عهد بدر الدين لؤلؤ من حيث الشكل والمميزات الفنية .

وبخصوص طبيعة خط الثلث على طريقة ابن الهواب ، وتناسق وضبط حروفه على هذا النحو من الدقة والإتقان فلم نعهده إلا في نصوص مخلفات أثرية من زمن المعاهل المذكور (٢) . وفيما يتعلق بالأرضية المقمرة للكتابة فهي الأخرى ، لم يكثر شيوعها وتجلى واضحة الا في عهد بدر الدين لؤلؤ نفسه ، كما في شريط تاج محراب مزار الامام

(١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٨٦ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٤١٨ - ١٤٢٤ ، ١٤٢٨ ، ١٤٢٩ ، ١٤٣٦ ، ١٤٤٣ - ١٤٥٧ .

١٤٥٨ - ١٦٨٨ .

يحيى بن القاسم^(١) ، واطار مدخل الحضرة ، وكذلك المدفن في مزار الامام عون الدين
(٦٤٦ هـ) (٢) .

ونتيجة لما تقدم نرجع نسبة هذا الجزء من المحراب الى الفترة الاتُبكية وعهد
بدر الدين لؤلؤ بالذات (٦٣٠ - ٦٥٢ هـ) .

(١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٦٢ .

(٢) أنظر الصور : ١٣ ، ١٤ .

ثالثا / المحراب الأيلخاني المكتشف من بستر

مزار الامام محمد بن الحنفية

لقد فقد هذا المحراب معظم اجزائه ، ولم يبق منه سوى قطعة مستطيلة من الرخام الأزرق (٧٥ x ٥١ سم) (١) اكتشفتها لأول مرة بعد فتح البئر المذكور والبحث عن المخلفات الأثرية فيه (٢) .

ومن المعالم الفنية والمعمارية المثبتة على القطعة شريط كتابي خارجي يليه أفريز زخرفي يفصل بينهما اخدود واسع مقعر ، ثم تصادفنا بقايا قوس داخلي يشغل باطن القطعة .

فالشريط الكتابي عبارة عن نص قرآني ((٠٠)) (انفصام لها والله سليم) (٠٠) بخط الثلث على طريقة ابن الهواب نفذ بواسطة أسلوب الحفر البارز الراسي على أرضية مسطحة وتتمثل بكتابه ظاهرة التسلسل وعدم تراكب الكلمات ، ومحاولة ملء الفراغ بحركات الشكل . علاوة الى ميل جميع الحروف الى الامتلاء والمنتصبة منها الى القصر . كما تتمثل ببعض الحروف الأولية مميزة الترويس الخالي من الاضافة كالآلف واللام ، وكذلك وجـود التشعير في نهايات قسم من الحروف الأولية والاخيرة المنفصلة ، كما في حرفي الآلف والعيم . والحروف جميعها ذات قطاع مستطيل .

أما الأفريز الزخرفي فمكون من الزخارف النهائية ولكن بعض الأغصان تضافرت فيما بينها في المحور الزخرفي فتحولت على شاكلة النجيمات السداسية والخطوط المضفورة (٤) في الوضع العمودي للزخرفة ، وكانت الزخرفة فيه تعتمد على مبدأ التناظر التمثيلي . ولدى تحول الزخرفة من ذلك الوضع الى الوضع الأفقي في أعلى القطعة اتخذت تلك الأغصان هيئة المناطق الهندسية الشبيهة بالاقواس الثلاثية

(١) أنظر الرسم : ٩٦ والصورة ٥٧ .

(٢) أنظر الصور : ٥٨ ، ٥٩ .

(٣) المقصورة : الآية ٢٥٦ . أنظر الرسم ٩٦ .

(٤) أنظر الرسم : ٩٦ والصورة ٥٧ .

المفصلة (١) ، واعتمدت الزخرفة في تكوينها الى مبدأ تكرار العناصر الزخرفية وتناوبها وتباينها (٢) .

والزخرفة الهندسية هنا كثيرها من الزخارف تمثلت فيها عناصر وميزات فنية متعددة . فالمعاصر هي : أوراق نخيلية ثلاثية بهيئات مختلفة ، وأنصاف أوراق ثنائية ، ونجوميات سداسية ، ومناطق مفصلة تحصر بينها عناصر كأسية تكونت من تجاوز أطراف تلك المناطق .

أما المميزات الفنية فهي وجود الحزوز المزدوجة داخل الأعصان المحورية المكونة للمعاصر الهندسية ، والتقعر داخل فصوص الأوراق النخيلية في حين انعدم مثل هذا التقعر من فصوص أنصاف الأوراق النخيلية واستتميز عنه بالقطاع المسطح .

وبعد الأفريز السابق تطالعنا بقايا قوس مقصص مقصوص (٣) تكون نتيجة انحناء وانكسار أفريز أصم يحف بأفريز آخر منحني على شاكلة القوس الدائري . ويلزم كلا من الأفريزين المذكورين من الخارج اخدود رشيق . كما تتخلل كوشة القوس المقصص ورقة من أوراق الربيع الموصلية مقعرة الفصوص (٤) .

وبالنسبة لوضعية القطعة فهي ما لا شك فيه قد كانت تمثل القسم الأعلى من العنصر المعماري الذي كانت تمثله ، وذلك لوجود مثل هذه الأقواس التي لا يمكن ان تكون الا في أعلى العناصر ، كما هو الحال في مدخل بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا (٥) .

(١) تعرضنا الى أصل ومدى انتشار مثل هذه المناطق عند تطرقنا الى انواع الأفريز في أطر المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١١٤٩ .

(٢) تعرضنا الى مثل هذه المواضيع الزخرفية من حيث الأصل والانتشار عندما تطرقنا الى مثيلاتها في زخارف الشهابيك في الفصل الثالث من الباب الأول في الصفحة ٢٥٩ .

(٣) تعرضنا الى مثل هذه الأقواس عندما تطرقنا الى العناصر المعمارية في المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٩٢ و٩٣ .

(٤) تناولنا مثل هذه الوريدات من حيث الأصل والانتشار في الفن الاسلامي والفنانون الآخري عندما درسنا العناصر الزخرفية في المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٠٠ - ١٠٣ .

(٥) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .

ومدخل الهيكل الجنوبي في كنيسة مارأشعيا (١) ، وشباك جامع النبي جرجيس (٢) . هذا بالإضافة الى ان تحول الأفاريز الزخرفية من الضعية العمودية الى الضعية الأفقية لا يكون الا في الأجزاء العليا من العناصر المعمارية ، كما هو الحال في مدخل مزار الامام عبد الرحمن (٣) ، ومحراب الامام عون الدين (٤) .

وعلاوة على ما تقدم فإن القطعة مما لاشك فيه تمثل الجزء الأيمن من الأثر ، لأنها لو كانت تمثل الجزء المقابل (اليسر) لانقلبت وضعية القوس المفصص الداخلـيـي وارتفعت وضعية العناصر الزخرفية في الأفريز الذي يحف بهذا القوس ولا سيما تلك العناصر الكائنة في الأجزاء الأفقية العليا منه وهذا غير مقبول من الناحية الفنية .

والقطعة حسب ترجيحنا كانت تمثل جزءاً من أثر معماري ذهب معظم أقسامه . أما نوعه هذا المنصر فلا يمكن أن تمثل مدخلا في الأصل لأنها صغيرة الحجم بحيث لا تتناسب قياساتها حتى مع أصغر المداخل الأتابكية والأيلخانية وهو مدخل بيت الشهداء الشمالي في كنيسة مارأشعيا (٥) . كما أنها لا يمكن أن تمثل طاقة منذ البدايات لان الطاقات الموصلية تنتهي عادة بمقود محارية ، كما هو الحال في كنيسة شـمـسـمـعون الصفا (٦) ، ومارأشعيا (٧) ، بينما الأقواس تنعدم عادة لأنها لا تلائم والتجاويف التي تتخلل الطاقات عادة .

ولم يبق عندنا من العناصر المعمارية التي كانت القطعة تعد جزءاً منها ، سوى الشبائيك والمحاريب . وعلى الرغم من التشابه الكبير بين تخطيط شباك النبي جرجيس (٨) وما تبقى من عناصر فنية على هذه القطعة (رسم ٩٦) ، ولا سيما القوس المفصص القصص

(١) أنظر الرسم : ٧٣ والصورة ٤٠ .

(٢) أنظر الرسم : ١٠٤ والصورة : ٧٣ ، ٧٤ .

(٣) أنظر الرسوم : ٤٠ ، ٥٨١ .

(٤) الجملة : المرجع السابق ، رسم ٢٧٣ .

(٥) أنظر الرسوم : ٧٥ ، ٧٦ .

(٦) أنظر الرسوم : ١١٠ - ١١٢ والصورة ٨٢ .

(٧) أنظر الرسوم : ١١٦ ، ١١٧ والصورة ٨٤ .

(٨) أنظر الرسم : ١٠٤ والصورة : ٧٣ ، ٧٤ .

والوردة الكائنة على كوشته، إلا أننا لا نرجح عودة القطعة الى أحد شبابيك المدينة، وذلك لأن الشبَابِيك التي وصلتنا من الفترة الأيلخانية الأولى - المنسوبة اليها القطعة كما سنرى - كانت ضخمة بحجم المداخل تقريبا وخلت أطرافها من الاشرطة الكتابية والأفاريز الزخرفية كما علمتها المقود المنهضة. كما ملاحظ في شباك الامام الباهر^(١)، والشباك المكتشف من مزار الامام محمد بن الحنفية^(٢).

واستنادا الى الدلائل التي أوردناها نرجح أن الطقعة كانت تعود لمحراب مسطح في بداية الأمر.

والقطعة كما مر بنا خالية من النصوص المؤرخة ومع ذلك نرجح نسبتها الى الفترة الأيلخانية الأولى للأسباب التالية :

١- ان جودة خط الثلث المتمثل بالنص لم تبلغ تلك الجودة التي عهدناها في النصوص الأتابكية التي مرت بنا في السابق، كما أن أسلوبه كان يسير وفق طريقة ابن البواب التي ظهرت في العهد الأتابكي، ثم امتدت الى الفترة الأيلخانية الثانية استبدلت بطريقة ياقوت المستعصي التي سادت الفترة الثانية^(٣).

٢- ان الأقواس المفصصة المقصودة لم تظهر في العهد الأتابكي، وإنما ظهرت لأول مرة في الفترة الأولى من العهد الأيلخاني كما في مدخل بيت الشهداء في كنيسة سمعون الصفا^(٤)، ومدخل الهيكل الجنوبي^(٥)، والمدخل الشمالي لبيت الشهداء في كنيسة مارأشعيا^(٦).

(١) أنظر الرسم : ٩٨ والصورة ٦٧.

(٢) أنظر الرسم : ١٠١ والصو : ٦٩ و ٧٠.

(٣) تعرضنا الى طريقتي ابن البواب والمستعصي بالنسبة لخط الثلث عندما تطرفنا كتابات المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحات ١٥٤، ١٥٥.

(٤) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٧٤.

(٥) أنظر الرسم : ٧٣ والصورة ٤٠.

(٦) أنظر الرسم : ٧٥ والصورة ٧١.

٣- ان الحزوز المزدوجة داخل الأغصان في هذه القطعة لم نعهدها من قبل ذلك لانها كانت فردية في المصريين الأتابكي والأيلخاني ، ونقصد بالحزوز الفردية وجود حز واحد داخل الفصن وليس حزين ، كما أن القطاع المسطح لفصوص الأوراق لم نشاهده في الفترة الأتابكية ، لأنه كان من النوع المحدب في القرن السادس^(١) ، واستبدل بالقطاع المقعر في القرن الذي تلاه^(٢) .

(١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٣٤٣ .

رابعاً / محراب جامع الفخري (١)

م يترك الباحثون الى هذا المحراب من قبل . ان لم يكن معروفاً من قبل اكتشافه
 في خلال دراساتي الميدانية بسين المواقع الأثرية في مدينة الموصل .

والمحراب يقع في الحائط القبلي لمصلى مسجد الفخري وينحرف عن اتجاه القبلة
 الحقيقي لمدينة الموصل بمقدار (٢) غرباً ، وهو مكون من عدة قطع رخامية ذات اللون
 الأزرق الفاتح .

ويتبع من حيث التخطيط والبناء نظام المحراب المجوف ، إذ يبلغ عرضه (٢٥ ر م)
 وعرض تجويفه (٢٨ ر م) ، كما يمتاز بالضخامة حيث يبلغ ارتفاعه (٢٥ ر م) ، وعرضه
 من الأسفل (٢٥ ر م) ، ومن الأعلى (٤٢ ر م) (رسم ٨٩) .

وعلى الرغم من احتفاظ المحراب بمعظم عناصره الفنية والعمارية الأصلية ، إلا أنه
 لم يسلم من معالم التشويه التي نلاحظها بصورة جلية على الأفاريز الداخلية للإطار .
 والهيكل العام للمحراب يتكون من إطار مستطيل وصدر مجوف ذو مسقط مستطيل
 يعلوه عقد مدبب (٢) .

ونحت على الإطار بعض الأفاريز الفنية منها ما كان على هيئة اخدود بشكل الزاوية
 الحادة قريباً من الحافة الخارجية يليه أفريز ثان ذو بروز رمحي بحافات مشطوفة
 وبعده يأتي أفريز داخلي مصلع يحف بصدر المحراب من الجانبين .

ومخصوص صدر المحراب فقد شغل بمنطقة هندسية مستطيلة تنتهي من الأعلى بقوس
 مفصص مقصوص تكتنفه مشكاة ذات بطن دائرية وعنق وقاعدة مخروطيان . ويعملو

(١) يقع المسجد الى الشمال من الجامع النوري بمسافة قليلة وهو عبارة عن مصلى مستطيل
 حديث العهد يتقدمه رواق وبلي ذلك فناً من الناحية الشمالية .

ولم يتطرق احد الى هذا المسجد ، وعلى الرغم من حداثة عهده الا أنه يحتوي
 على بعض المخلفات المعمارية الأثرية منها : المحراب الذي نحن بصدور دراسته
 وعقدان موقعان مثبتان في الحائط الشرقي للفناء (صورة ٨٥) ، ثم دعامة ذات
 عمدة ركنية مثبتة بجوارها حائط الفناء الشمالي قرب المدخل الرئيسي للجامع
 (صورة ١١٥) .

(٢) أنظر الرسوم : ٩١ ، ٨٩ ، والصورة ٥١ .

المنق عنصر لوزي يرمز الى اللهب (١) شبيه بذلك العنصر الخارج من عنق مشكاة محراب جامع الامام محسن (٢) ، ومحراب مزار الامام يحيى بن القاسم (٣) .

وقد شملت أجزاء المشكاة المذكورة بعناصر من الزخارف النهائية أهمها الأوراق النخيلية المختلفة وأنصافها نفذت بواسطة الحفر البسيط . كما يوجد في المشكاة سلسلة تخرج من جانبي البطن على هيئة خطين بارزين يقتربان من بعضهما تدريجيا في أعلى المنق ويتقاطعان . بوضعيات منكسرة ثم ينتهي كل منهما في الأعلى بنصف ورقة نخيلية (٤) .

وتكتنف المنطقة الهندسية الآتفة الذكر في كل جانب من الأعلى وردة الوبيـــــــــــــــــع الموصلية (البابونج) ذات الفصوص المقعرة (٥) .

ويعلو صدر المحراب عقد نصف دائري مجوف شغل بزخارف نهائية على مستويين يبدأ موضوعها الزخرفي بأغصان طويلة تمتد بأحناء بسيط في أسفل الزخرفة ثم تتقاطع بصورة عكسية وبعد ذلك يمتد قسم منها ملتويا نحو الوسط والأعلى ليكســـــــــون المحور الزخرفي . والقسم الآخر يمتد نحو الجانبين والأعلى بوضعيات التوائية وحلزونية لتشكل مع زخارف المحور والعناصر الخارجة منها باطن المقعد برمتـــــــــه (٦) .

والملاحظ في هذا الموضوع الزخرفي انه يشبه بعض الشيء ذلك الموضوع المتمثل في زخارف عقد محراب الجامع الاموي (٥٤٣ هـ) (٧) (رسم ١١٦٧) ، وربما جرت محاولة من قبل الصانع هنا لتقليد تلك الزخارف ، ولكنه لم يوفق كل التوفيق في ذلك .

- (١) أنظر الرسم : ٨٩ والصورة ٥١ .
- (٢) أنظر الرسوم : ٨٤ ، ١٢٨٣ والصورة ٤٦ .
- (٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٦٤ ، رسم ٢٥٢ .
- (٤) أنظر الرسوم : ٨٤ ، ١٢٩٤ والصورة ٥١ .
- (٥) أنظر الرسوم : ٨٤ ، ٧٩٢ والصورة ٥١ . هذا وتبعنا أصل ومدى انتشار مثل هذه الوريدات لدى تعرضنا لزخارف المداخل في الفصل الأول من الباب الأول فـــــــــسي الصفحة ١٠٠ - ١٠٣ .
- (٦) أنظر الرسم : ٨٩ والصور : ٥٠ ، ٥١ .
- (٧) أنظر : Herzfeld, Archäologisch Reise im Euphrat und Tigris Gebiet, 11, P.222 ;
- الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٩ ، صورة ٢ ، رسم ١٤ .

ومن المظاهر الفنية للزخرفة هنا : التناظر التمثيلي والالتواءات الحلزونية، وخروج العناصر من بعضها، ووجود الحزوز الواسعة والتقميرات الكبيرة داخل الأغصان والأصاف، بالإضافة الى بروز الزخرفة بواسطة الحفر الرأسي، واتساع الارضيات بين العناصر .

واشتملت الزخرفة على عناصر متعددة أهمها : ورقة نخيلية ثلاثية ذات قيم—ان مجوفة، وعنصر الورد أو الرمانة المقسبة ذات الفصوص المحدبة . ومعظمها ظواهر—ر وعناصر وضحت في الفترة الاتباكية منذ منتصف القرن السابع (١)، وامتدت الى العهد الأيلخاني، كما اوردنا فيما سبق من دراسة .

وللتوفيق بين الصدر ذو المسقط المستطيل واطن المقعد المجوف ذو المسقط المنحني استحدث الفنان طاقة ركنية مجوفة في كل ركن من ركني الصدر العلويين (٢)، مما يدل على أن الناحية الفنية في هذا المجال قد عادت القهقري بعد أن كانت الطاقات الركنية (٣) قد تطورت الى المقرنصات في العهد الاتباكي، كما في محراب جامع الامام الباهر (٤) (رسم ٣١٨) .

ويمتد في أعلى المقعد افريز مقعر بوضعية أفقية، ولكنه في الوسط ينحني على هيئة قوس صغير مزدوج يكتنفه عنصر الرمانة ذات الفصوص الحلزونية المحدبة (٥) . وعلى الأرجح أن الافريز كان ينكسر الى الأسفل بصورة عمودية ليحف بكوشة المقعد—من الجانبين ولكنه محي فيما بعد .

وينتج المحراب حطة مقعرة يملؤها حطة أخرى مسطحة يفصلهما أخدود رشيق، وهما خاليتان من المعالم الفنية كالزخارف مثلا .

(١) الجمعة : المرجع السابق، ص ٣٤٣ .

(٢) أنظر الرسم : ٨٩ والصورة ٥١ .

(٣) تتبعنا أصل ومدى انتشار الطاقات الركنية في الفنون القديمة وتطورها في الفن الاسلامي لدى دراستنا الزخارف المعمارية للمحاريب في الفصل الثاني من الباب الأول في الصفحة ٢٠٦، ٢٠٧ .

(٤) الجمعة : المرجع السابق، ص ٣٠٦، رسم ٢٩٣ .

(٥) أنظر الرسوم : ٨٩، ٧٩٣ والصورة ٥١ .

والمحاربا خلا من النصوص الكتابية التي تفصح عن تاريخه ولهذا توجد على عتبة
المدخل دراسة المقارنة للوصول الى ذلك العهد التقريبي نظرا لخلوه من التاريخ
المتعارفون *

وبالنسبة للنواحي الفنية الموجودة على الاطار نجد أن أبرزه الداخلي الضلع قيد
شاع على أطر مختلفات معمارية يبقى معظمها الى العهد الأيلخاني مثل مدخل الهيكل
في كنيسة شمعون الصفا (١) ومدخل غرفة بيت الشهداء في كنيسة مار أشعيا (من الفترة
الأيلخانية الاولى) (٢) ومحراب مزار بنجة علي (٦٨٦ هـ) (٣) كما أن الفسيفسائي أو
القوس المذهب الصغير الكائن في الأبريز القعر الذي يعلو عتبة المحراب يشبه من حيث
الهيئة والتكوين ما هو موجود في الأقباس المماثلة في مدخل بيت الشهداء في كنيسة
شمعون الصفا (٤) .

وبخصوص الطاقة الركنية فذكرنا أن ظهورها في المحراب بعد تطورها الى طرقات
في العهد الأتابكي يدل على أن المحراب يقع في فترة لاحقة حيث لا يمكن نسبة الس
ما قبل العهد الأتابكي اذا اخذنا نظرية التطور بنظر الاعتبار لعدم وجود أمثلة سابقة
تدل على ذلك من ناحية ولأن مميزات المحراب الأخرى لا تدل مع ذلك .

وبالنسبة للظواهر والميادير الفنية في زخرفة المحراب فقد ذكرنا في حينها أنها
شاعت بكثرة منذ منتصف القرن السابع الهجري في العهد الأتابكي ولم تجاوزها الى العهد
الأيلخاني *

أما المنطقة الهندسية في صدر المحراب المشتملة على المشكاة فهي شبيهة تماما
بتلك المناطق التي تكتنف صدر محراب مزار بنجة علي (٦٨٦ هـ) ولم يصعد لها قبيل
ذلك *

(١) أنظر الرسم : ٢٠٣٠٦٤ والصورة ٣٢ .

(٢) أنظر الرسم : ٢٠٧٠٦٠٧٨٠٧٥ والصورة ٤١ .

(٣) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٢ .

(٤) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .

وهكذا اتضح لنا أن عناصر المحراب وميزاتها الفنية شبيهة بما هو ماثل فـسـي
مخلفات أتابكية من منتصف القرن السابع، وتجاوزتها إلى مخلفات الفترة الأولى من العهد
الإلخاني علما أن بعضها لم نمسده قبل تلك الفترة (١) .

فإذا أضفنا إلى كل ما تقدم خلو المحراب من الأشرطة الكتابية التي شاعت على جميع
المحاريب والمدخل الأتابكية^(٢) عندها نستبعد نسبة المحراب إلى الفترة الأتابكية ونرجع
عودته إلى الفترة الإلخانية الأولى .

(١) أنظر الرسوم : ٩٥٨٤ و كذلك الجمعة : المرجع السابق، الرسوم ٥٥ ١٣٩ ،
٣١١٥٣٠٧٥٢٩١٥٢٨١٥٢٦٧٥٢٤٢٥٢٠٤٥١٩٦٥١٤٦ .
(٢) أنظر الرسوم : ٥٢٥ ٤٨٥٤٦٥٤٤٥٤٢ .

خامسا / محراب مزار بنجة علي (١)

المحراب معروض حاليا في القاعة الاسلامية من المتحف العراقي ببغداد ، وكان قبل ذلك مثبت في متحف القصر العباسي بعد نقله من المزار الذي كان يضمه . ويعد من أهم المحاريب الأيلخانية نظرا لكونه يحمل تاريخا مدونا هو سنة (٦٨٦ هـ) أفادنا كثيرا في الدراسة المقارنة وتحديد التاريخ التقريبي لكثير من المخلفات الأثرية التي لا تحمل تاريخا معينا .

ويستاز بالضخامة وكسبر الحجم حيث يتكون من عشرات القطع الرخامية ذات اللون الأزرق الفاتح ، ويتخذ شكل المستطيل ، وان كان عرضه (٣٦١ ر.م) ينقص قليلا عن طوله البالغ (٨٤ ر.م) . وهذا أصبح من أكبر المحاريب التي درسناها في مدينة الموصل . وغدي أشبه ما يكون بالمدخل (٢) .

والمحراب وان كان يتبع من حيث التخطيط المعمارى نظام المحاريب المجوفة ، إلا أنه لا يقتصر على تجويف واحد ، كما هي الحالة المثبتة في تلك المحاريب ، وإنما يتكون بصورة عامة من تجويف كبير في الوسط يحف به تجويفان أو طاقطان من الجانبين أصغر حجما وأقل عمقا منه (٣) .

فالتجويف الوسطي الكبير يبلغ ارتفاعه (٨٣ ر.م) وعرضه (٨٨ ر.م) ويوتر حافته أفريز بارز مضع شبيه بأبدان الأعمدة المضلعة ينتهي من الأعلى بما يشبه العقيد المدبب المطول ، وينتهي كل رأس من رأسي الأفريز من الأسفل بقاعدة سندانية (رسم ٣٥٠) .

(١) مزار بنجة علي والذي يسمى مشهد الطرح كان يقابل الخارج من الباب العمادي الى الرض الأعلى ومن مخلفاته الأثرية النفيسة المحراب الذي في متناول أيدينا .

وكان حوال المشهد مقبرة تسمى مقبرة الباب العمادي . ويحيط بالمشهد أرض واسعة كانت من منتهات الموصل في فصل الربيع .

ثم سقطت القبة التي كانت تعلوه وما حولها من البنايات قبل ربع قرن تقريبا وسطا عليها الحجارون فهدموا ما كان شاخصا منها وعفوا أثرها ولم يبق منها شيء . (الديوه جي : الموصل في العهد الأتابكي ، ص ١٦٥) .

(٢) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٧ .

(٣) تعرضنا الى هذه الظاهرة المعمارية عند كلامنا عن نظام بناء المحاريب في الفصل الثاني من الباب الأول في الصفحة ١٨٧ - ١٨٩ .

ولكي يوفق المعمار بسين المسقط المضلع للأفريز والمسقط المربع للقاعدة استحدث مقررنا مقلوب في نهاية الرأس السفلي للأفريز .

ويحف بالأفريز المذكور من الخارج شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن السواب يبدأ من أسفل الجانب الأيمن ويدور حول الأفريز ثم ينتهي في أسفل الجانب الأيسر نصه (بسم الله الرحمن الرحيم . الله لا اله الا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الأرض من ذا الذي يشفع عنده الا بأذنه يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشئ من علمه الا بما شاء وسع كرسيه السموات والأرض ولا يؤوده حفظهما وهو العلي العظيم) (١)

والملاحظ في كتابة الشريط ان الفنان لم يكن موفقا كل التوفيق في توزيع الكلمات على المساحة المخصصة فجاءت متداخلة في بعض الاحيان كما في عبارة (المسلمة) ومتباعدة في احيان أخرى . كما في بعض عبارات الآية مثل (هو الحي القيوم لا تأخذه) . وعلى العموم فهناك ثناء المسلمة نرى أن كلمات الجانب الأيمن من الشريط اكثر تباعدا مما هو عليه في الجانب الأيسر . كما أن اقتصار المساحة المخصصة للكتابة أدى الى تراكم بعض الكلمات وتداخل البعض الآخر (٢) .

ومن المميزات الفنية لحروف الكتابة هي :-

١- زيادة طول مدات الحروف المنتهية مما يعطي الكتابة احدى صفات الخط المحقق . كذلك وجود خاصية الترويس والتشعير في معظم تلك الحروف ، ولا سيما حرفي الألف واللام الأوليين ، علاوة على وجود ظاهرة الترابط بين الحروف ، ولا سيما بين الحروف المنتهية بالجانب الأيمن (٣) .

٢- الشكل بالحركات كالفتحة والشدة والضمة ثم الترسيم الخطي بالوردة الخطيصة والحروف التوضيحية والأوراق النهائية أحيانا (٤) .

(١) البقرة : الآية ٢٥٥ .
أنظر الرسوم : ١٥٣٨ ، ٨٥ - ١٥٤١ والصورة ٤٧ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٥٣٨ - ١٥٤١ .

(٣) أنظر الرسوم السابقة وكذلك الرسوم : ١٥٤٢ ، ١٥٤٣ ، ١٥٤٥ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٥٣٨ - ١٥٤١ .

٣- التنوع في رسم بعض الحروف • وخير مثال على ذلك الياء الأخيرة المتصلة ففي كلمة (الحي) كانت (محقة) بينما في كلمة (في) التي تعلو كلمة السماوات أصبحت (راجعة) في حين نجد لها بكلمة (في) الثانية التي تأتي بعدها (مقورة) ومن الأمثلة الأخرى نرى أن كلمة (لا) رسمت حروفها ثارة (محقة مفردة) كما فسي العبارة (لا اله الا هو) وثارة أخرى (راقية) كما في العبارة (ولا يحيطون بشيء) (١) .

وصدر التجويف مكون من خمسة أضلاع غير متساوية من حيث العرض فيبلغ في كل من الأضلاع الثلاثة الداخلية (٣٥ سم) بينما يبلغ في كل من الضلعين الخارجيين (٥٥ سم) اللذان يعتبران بمثابة الجوانب الداخلية للتجويف (رسم ٩٠) •

وقد نحت على كل ضلع منطقة هندسية مستطيلة الشكل مفتوحة من الأسفل وتنتهي من الأعلى بما يشبه القوس الثلاثي المقصوص، كما أن الأطراف السفلى للمناطق المتجاورة ملاصقة وموازية لبعضها وتنتهي برووس لوزية مثلثة (٢) .

وبالإضافة لما تقدم فقد شغلت كل منطقة بمشكاة (٣) بارزة ذات بطن بيضوي وعنق وقاعدة مخروطيين وجميعها زخرفت بأوراق نخيلية ثلاثية الأنصال وبعض الأغصان والبراعم النهائية •

ولجميع المشكاوات سلاسل متشابهة تقريبا ما عدا اختلافات بسيطة تكونت من تقاطع وتضافر الأغصان على هيئة الأشكال الدائرية وأنصافها والخطوط المتقاطعة المنكسرة (٤) . أما عقد التجويف الذي يعلو الصدر فنحت على هيئة ثلاثة صفوف من المقرنصات الصماء تشبه الأقواس المنقحة والمدببة المطولة ويعملو كل ذلك ما يشبه القوقعة المقلوبة ويفصل العقد عن صدر التجويف أفريز مقعر خال من المعالم الزخرفية والكتابية (٥) .

(١) أنظر الرسوم السابقة •

(٢) أنظر الرسوم : ٨٦ و ٨٥ والصورة ٤٧ •

(٣) تعرضنا الى ظاهرة شيوع المشكاوات في الفن الاسلامي عند دراستنا النواحي الزخرفية لشواهد القبور في الفصل السادس من الباب الأول في الصفحة ٤٢٠ •

(٤) أنظر الرسوم : ١٢٩١ - ١٢٩٣ •

(٥) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٧ •

وكوشة العقد في المحراب حددت بأطار بارز رشيق فيه حلقة رابطة فوق رأس العقد نفسه وقد شغل كل جانب من جانبي الكوشة بزخارف نهائية تعتمد في تكوينها على التناظر التمثيلي حيث تكونت من محور زخرفي امتدت العناصر على جانبيه بصورة متناظرة (١)

ومن المميزات الفنية لتلك الزخارف هي وجود التقعر الواسع داخل الأنصال والخزوز داخل الأغصان وروزها بواسطة الحفر الرأسي واتساع الأرضيات بين العناصر، أما العناصر المهمة في هذه الزخارف فهي : أنصاف الأوراق النخيلية وانتهاء رؤوسها بهيئات كروية دائرية بالإضافة إلى الأوراق النخيلية ثلاثية الأنصال (٢) .

ويحف بالتجويف المركزي من كل جانب طاقة تتكون بدورها من تجويف يحدد أطرافه الخارجية أفريز مصلع رشيق ينتهي من الأعلى على هيئة العقد المدبب المنتفخ ومن الأسفل ينتهي كل رأس بقاعدة شبيهة تماما بالتاج المزهرى ذو الكرسي المكعب، وهذا يكون أفريز كل طاقة شبيه تماما بالأفريز الذي وجدناه في التجويف المركزي على الرغم من الاختلافات الشكلية البسيطة (٣) .

ويشغل عقد كل طاقة صفان من المقرنصات يعلوها قوقعة، بينما يتركز فسي صدر الطاقة ثقب يحدد إطار رشيق ثنائي الأضلاع .

ويتوج كل طاقة شريط كتابي بخط الثلث محفورا لا يخلو من بعض مميزات الخط المحقق . فالذي يتوج الطاقة اليمنى يتضمن النص (هذا أتركف مولانا امير المؤمنين) والذي يتوج الطاقة اليسرى يتضمن النص (علي عليه السلام واثرا حافر فرسه) (٤) .

ويحف بالتجويف المركزي والطاقتين الجانبيتين أفريز موجي يجاوره من الخارج اخدود يشبه الزاوية الحادة .

(١) أنظر الرسوم : ٧٠٩٦٨٥ .

(٢) أنظر الرسوم : ٧٠٩ - ٧١٢ .

(٣) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٧ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٥٧٧٦٨٥ - ١٥٧٧٦٨٥ .

والملاحظ في هذا الأفريز والاختود المجاور له هو انكسارهما أفقيا نحو الخارج
بهيئة الزاوية القائمة على ارتفاع (١٣ سم) من الأرضية وقبل الحافة الجانبية للمحيط بـ ١٠
بحدود (١٤ سم) . كما ان تحديب الأفريز ينتهي بقاعدة بوقية .

ولم ننس انكسارات الأفريز والاختود المجاور له عند ذلك الحد قبل يصعدان نحو
الأعلى ليتخذان وضعية عمودية بمحاذاة الجانب الخارجي للطاقة ، ثم ينعطفان أفقيا
نحو الداخل من فوقها ، ويصعدان مرة أخرى منحدران الى الأسفل ليحيطا
بالجانب الداخلي للطاقة ، ثم ينكسران أفقيا وأخرى بوضعية عمودية نحو الأعلى ليحيطا
بالتجويف المركزي . وهكذا يستمر الأفريز والاختود الموازي له بانكساراتهما ووضعياتهما
الأفقية والعمودية على الجانب الثاني للمحراب كما كان عليه الحال في الجانب الأول .

✓ ويوازي الأفريز السابق والاختود المحاذي له من الأطراف الخارجية والاقسام العليا
للتجويف المركزي والطاقت الجانبية شريط كتابي بخط الثلث عرضه (١٢ سم) يتضمن
أدعية للرسول (ص) والامام علي (رض) وبقية الأئمة الاثني عشر (١) صه (اللهم صل
على محمد المصطفى وعلى المرتضى (٢) والحسن المجتبي (٣) والحسين (٤)
وعلي بن الحسين زين العابدين (٥) ومحمد بن علي الباقر (٦) وجعفر بن محمد الصادق (٧)

(١) تعرضنا الى مثل هذه الادعية من حيث الانتشار لدى دراستنا نصوص الاشرطة الكتابية
في الفصل الخامس من الباب الأول في الصفحة ٣٨٥ .

(٢) الامام علي بن أبي طالب (رض) يعد الامام الاول عند الشيعة الامامية والمرضى
احد القاب

(٣) الحسن بن علي بن أبي طالب ويعد الامام الثاني ويلقب بالسيد والسيّد والتقسي
والزكي والمجتبي والزاهد (جعفر الخليلي : المرجع السابق ، ص ١٧٨) .

(٤) الحسين بن علي بن أبي طالب ويكنى به (ابي عبد الله) وهو الامام الثالث (المرجع
نفسه ، ص ١٧٨) .

(٥) علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب ويعتبر الامام الرابع ومن القاب : زين العابدين
والسجاد وذو النفتات . (المرجع نفسه ، ص ١٩٣ - ١٩٤) .

(٦) محمد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب وهو الامام الخامس ، لقب بالباقر
وكنى بأبي جعفر (المرجع نفسه ، ص ٢٠٠ - ٢٠١) .

(٧) جعفر بن محمد بن الحسين بن علي بن أبي طالب وهو الامام السادس ، كني بأبي
عبد الله ولقب بالصادق . (المرجع نفسه ، ص ٢٠٥ - ٢٠٦) .

وموسى بن جعفر الكاظم (١) وعلي بن موسى الرضا (٢) ومحمد بن علي الجواد (٣) وعلي بن محمد الهادي (٤) وعلي الباقر (بن) علي المسكري ومحمد بن الحسن الخلف الحجة القائم بأمر الله صاحب الزمان (٥) عليهم أفضل الصلاة والسلام (٦) .

والجد ير بالذكر أن النص في هذا الشريط قرئ في السابق من قبل نيقولا سيوفي ومشير فرنسيس وناصر النقشبندى وسميد الديوه جي ولكن لم تخلص جميع تلك القراءات من هفوات .

فجميعهم قرأوا الاسم (علي الباقر بن علي المسكري) على أنه (الحسن بن علي المسكري) (٧) وفعلًا هذا هو الصحيح حسب تسلسل الأئمة لأنه يمثل الامام الحادى عشره وربما وجود الاسم على النحو الموجود فيه بالنص يعزى الى خطأ الشخص الذى املاه على النقاد

(١) موسى بن جعفر بن محمد بن علي بن الحسين بن أبي طالب ويمد الامام السابع، لقب بالكاظم لكظمه الفيظ ويلقب احياناً بزين العابدين (المرجع نفسه، ص ٢١٣-٢١٤) .

(٢) علي بن موسى بن جعفر بن محمد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب وهو الامام الثامن ويلقب بالرضا (المرجع نفسه، ص ٢٢٠) .

(٣) محمد بن علي بن موسى بن جعفر بن محمد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب وهو الامام التاسع، كنى بأبي جعفر ولقب بالجواد والتقى (المرجع نفسه، ص ٢٣١) .

(٤) علي بن محمد بن علي بن موسى بن جعفر بن محمد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب ويعتبر الامام العاشر وكنى بأبي الحسن ولقب بالقاب متعددة منها : الهادي، والنقيب والمرضى والنقي والمالم والفقير والمؤمن والطيب والمسكري، وهذا اللقب الأخير يشترك به هو وابنه الحسن لان المحلة التي سكنها بسامراء كانت تسمى عسكرا (المرجع نفسه، ص ٢٣٦-٢٣٧) .

(٥) محمد بن الحسن بن علي بن محمد بن موسى بن جعفر بن محمد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب ويعتبر الامام الثاني عشر وآخر الأئمة ومن القاب : الخلف الحجة القائم بأمر الله صاحب الزمان (المرجع نفسه، ص ٢٤٩-٢٥١) .

(٦) أنظر الرسوم : ١٥٤٦، ٨٥، ١٥٥١ .

(٧) سيوفي : مجموع الكتابات المحررة في أبنية مدينة الموصل (المخطوط) ص ٢١٥ ؛ الديوه جي : المرجع السابق (المحقق) ص ١٥٠ ؛ مشير فرنسيس وناصر النقشبندى : المحاريب القديمة في متحف القصر العباسي ببغداد، مجلة سومر، تم ٧، ص ٢٤٧، لسنة ١٩٥١م، ص ٢١٧ .

والحسن بن علي بن محمد بن علي بن موسى بن جعفر بن محمد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب ويمد الامام الحادى عشره، كنى بأبي محمد ولقب بعدة القاب منها : المسكري والتقى والخالص والزكي، جعفر الخليلي (المرجع السابق، ص ٢٤٢) .

كما أن بشير فرنسيس وناصر النقشبندی لم يوردا كلمة (الخلف) الموجودة فسي النص لدى قراءتهم له (١) .

ويوجد في أسفل المحراب شريط كتابي آخر بخط الثلث على طريقة ابن الهواب يبدأ من أسفل كلمة (اللهم) التي تمثل بداية النص السابق من الجانب الأيمن للمحراب ثم ينحدر عموديا إلى الأسفل وعلى ارتفاع (١٨ سم) من أرضية المحراب ينمطف أفقيا نحو الجهة اليسرى ويسير على استقامة واحدة إلى أن يصل قريبا من الجانب الأيسر، ويعدّها يتخذ وضعية عمودية نحو الأعلى ثم ينتهي عند نهاية النص السابق ويتضمن الشريط المذكور النص التالي (امر بعمله العبد الفقير إلى رحمة ربه وشفاعة جده اسماعيل بن علي بن محمد بن زيد بن علي بن محمد بن أحمد بن زيد بن عبد الله الحسيني بتولي ولده السيد عز الدين أبو الحسن علي في ولاية المولى النقيب الطاهر نصير الدين محمد بن محمد بن المرتضى بن عبد المطلب بن المرتضى بن محمد بن زيد بن عبد الله الحسيني عفا الله عنهم سنة ستماية (و) ست وثمانين) (٢) .

والنص المذكور قرئ أيضا من قبل الباحثين الذين أوردناهم لدى تناولنا للنص السابق ولكنهم جميعا لم يوفقوا في ذلك فجاءت قراءاتهم مخالفة لواقع النص في بعض المواقع .

فسيوفي أورد اسم (محمد بن) قبل اسم (اسماعيل) ، والذي لم يرد في النص وأهمل كلمة (ولده) التي لم ترد فيه (٣) . وتابعه في ذلك الديوه جي الذي حقق مخطوطة (٤) . كما قرأ الاسم (زيد) على أنه (يزيد) (٥) ، بالإضافة إلى هفوات في قراءة التاريخ إذ قرأه على النحو التالي (سنة ثمان وستماية) (٦) . بينما الديوه جي عند التحقيق أورد التاريخ بشكل ينم على خطأ مطبعي وهو (سنة ثمان وثمانائة) (٧) والذي

(١) فرنسيس والنقشبندی : المرجع السابق ، ص ٢١٧ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٥٥٢ ، ٨٥ ، ١٥٥٦ .

(٣) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢١٤ .

(٤) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٤٩ .

(٥) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢١٤ .

(٦) المرجع نفسه ، ص ٢١٥ .

(٧) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٥٠٠ .

يقصده هو (ثمانين وثمانائة) (١) .

ومخصوص قراءة النص من قبل بشير فرنسيس وناصر النقشبندى فقد سقط الاسم (احمد)
منها ، ووردت كلمة (ولده) على أنها (وال) . ولكنهما أبديا تحفظا في ذلك (٢) .

ولمحتويات النص أهمية تاريخية وأثرية إذ تفصح لنا عن :

اولا / أسماء بعض الاشخاص القائمين بالمآثر المعمارية والمشرفين على تنفيذها وبعض
ولاية المدينة في الفترة الأيلخانية .

فالشخص المنشئ هو (اسماعيل بن علي بن محمد بن زيد بن علي بن محمد بن
احمد بن زيد بن عبد الله) بدلالة العبارة (امر بمعمله) التي توضح ذلك .

أما الشخص المشرف على عمل وإنشاء المحراب فهو (عز الدين أبو الحسن علي)
مستندين في ذلك على كلمة (يتولي) (٣) التي تبين ما ذهبنا اليه .

بينما وإلى أوحاكم المدينة في فترة النص نفسه فهو (نصير الدين محمد بن
محمد بن المرتضى بن عبد المطلب بن المرتضى بن محمد بن زيد بن عبد الله)
بدلالة كلزمة (ولاية) التي ترجع ذلك .

والجدير بالتنويه ان الديوه جي ذكر ما نصه (أن النقيب نصير الدين محمد
عاش في الفترة (٧١٦ - ٨٠٢ هـ) وهذا لا يتفق مع التاريخ سنة ٨٠٨ هـ - حسب
قراءته لتاريخ المحراب - وكان النقيب بعده ابنه ركن الدين الحسن (٤) .

وعلى هذا الأساس فمن المحتمل أن نصير الدين محمد الوارد في نصنا هو غير
نصير الدين الذي أورده الديوه جي لاختلاف الفترة التي عاشها عن فترة المحراب
نفسه (٦٨٦ هـ) .

(١) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٥٠ ، حاشية ١ .

(٢) فرنسيس والنقشبندى : المرجع السابق ، ص ٢١٨ .

(٣) تطرقنا الى مثل هذه الكلمة وما تعنيه لدى كلامنا عن مدخل مدفن المزار المذكور
في الصفحة ٤٦٢ ، ٤٦٣ .

(٤) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٥٠ ، حاشية ١ .

أما كلمة (الحسيني) الواردة في نهاية اسم كل من الشخص المنشئ والشخص الحاكم فإنها تدل على نسبتها إلى العلويين حيث أنها ترتبط عادة بأشخاص ينتسبون أو يدعون الانساب إلى الحسين بن الإمام علي (رض) ومن تناسل عنه بعد إضافة يا النسب إلى الاسم .

ثانياً / ورود القاب جديدة في النصوص الواردة في النصوص السابقة التي تناولناها تدل على استخداماتها في الموصل خلال العهد الأيلخاني وهي : السيد ، النقيب ، والظاهر .

(أ) السيد : في اللغة المالك والزعيم . وقد أطلق كلقب عام على الأجلاء من الرجال واصطلاح على إطلاقه على أبناء علي بن أبي طالب .

ولم يقتصر (السيد) على المنتسبين إلى النبي (ص) بل أطلق أيضاً على بعض الولاة والوزراء : فأطلق على السامانية و أمراء بخارى وخوقند وخيوه ، ونعت بهذا اللقب أيضاً بنو بويه حيث ظهر في كثير من الوثائق والنقوش الخاصة بهم .
وفضلاً عن ذلك فقد نعت بلقب (السيد) ولاية دمشق في القرنين الخامس والسادس الهجريين ، ولعله انتقل من هناك إلى مصر مع بدر الجمالي الذي ولي دمشق قبل قدومه إلى مصر . وصار (السيد) لقباً عاماً على أصحاب السلطان الحقيقي في مصر منذ بدر الجمالي حتى نهاية عصر المماليك .

على أن هذا اللقب كان يستعمل في المكائبات الأخوانية وفي غيرها من النقوش لغير السلطان : فكان يطلق على أولاد السلطان أو أفراد البيت المالك أو حتى أولاد الأمراء منذ بداية العصر الأيوبي .

وكان لقب (السيد) يحرف عند العامة إلى (سيدى) وكان أحياناً يضاف إلى لقب ضمير المتكلم الجمع فيقال (سيدنا) .

وقد دخل لقب (السيد) في تكوين كثير من الألقاب المركبة ، وهو دائماً يفيده علو الملقب على أبناء جنسه المهيئين في المضاف إليه . ومن أمثلة هذه الألقاب (سيد الأمراء في الماليتين) و (سيد الأمراء المقدمين) و (سيد أمراء الماليتين) وجميعها للأمراء . ثم (سيد الكبراء في الماليتين) لأرباب الأقاليم (سيد العلماء والحكام في الماليتين) للقضاة و (سيد الرؤساء في الماليتين) للوزراء (١) .

(١) د . حسن الباشا : الألقاب الإسلامية ، ص ٣٤٥ - ٣٤٩ .

(ب) النقيب : وردت هذه الصيغة ومعنى الصيغ المركبة منها على الآثار العربية .
والنقيب في اللغة هو العريف وشاهد القوم وضمينهم والجمع نقباء . وقد جاءت هذه
اللفظة في القرآن الكريم (ولقد اخذ الله ميثاق بني اسرائيل ومعثنا منهم اثني عشر
نقيبا) .

وقد استخدمت لفظة نقيب بدلالات مختلفة من ذلك استعمالها كرتبة عسكرية
في الجيوش الاسلامية : اذ يبدو أنه منذ بداية تنظيم الجيش في الاسلام قسم
الجنود الى جماعات : عشرات ومئات والوف وعشرات الالوف ، وكان رؤساء هذه
الجماعات من رتب متفاوتة أصغرها العريف ثم النقيب أو الخليفة ثم القائد ثم الامير .
واستمر استخدام (النقيب) كرتبة عسكرية في بعض الدول الاسلامية مثل الدول
المباسية كالغزنوية والسلاجقة والأتاكية والأيوبيين ومنهم انتقل الى المماليك .
وبالاضافة الى استخدام لفظة النقيب كرتبة عسكرية استخدمت ايضا كمرتبة فسي
الدعوة الفاطمية فكان لداعي الدعوة الفاطمي اثنا عشر نقيبا .

وعرف النقيب في عصر المماليك كوظيفة يشغلها احد المسكرين وكانت مهمته
ان يكون في أبواب الحجاب والولاء وغيرهم من كبار رجال الدولة على استعداد أن
يجهز في طلب من يطلب . وعرف النقيب في دولة الموحدين في تونس بدلالة
قريبة من هذه الدلالة .

واستخدم النقيب ايضا بمعنى رئيس الطائفة أو زعيمها وكان في الغالب
يضاف الى لفظة نقيب اسم الطائفة التي يترعها مثل نقيب الاشراف أو الطالبين
أو العلويين . . . الخ .

وقد يقتصر أحيانا على لفظة النقيب فقط ، ولو أنه يغلب استخدامها فسي
هذه الحالة لنقيب الاشراف بصفة خاصة سواء من العلويين أو المباسيين ، وقد
كانت بزعيم العلويين أشهر (١) .

(١) د . حسن الباشا : الفنون الاسلامية والوظائف على الآثار العربية ، ص ٦٣

(ج) الطاهر : الطاهر في اللغة المنزلة عن الألفاظ * وهو لقب يلقب إطلاقه على آل النبي (ص) ومن هنا كان يطلق على الشيعة ولا سيما في العصر الفاطمي ، وكان يسرد دائما في صيغة الجمع ليصف آل النبي ، أو آباء الخلفاء الفاطميين وغيرهم من مدعي الانتساب إلى النبي (ص) . وقد ورد اللقب في نقش بتاريخ سنة ١٩٩ هـ على كسوة للكعبة بمكة ، وكذلك ورد في بعض نقوش من العصر الطولوني بتاريخ سنة ٢٦١ هـ وسنة ٢٦٣ هـ وسنة ٣٢٤ هـ وسنة ٣٤٢ هـ وسنة ٣٥٦ هـ .

وقد أطلق اللقب على آباء الخليفة الفاطمي الحاكم في نقش على جص من مسجد الحاكم بأمر الله (١) .

ثالثا / التاريخ الذي جاء بالنص وهو سنة ٦٨٦ هـ لا يقل أهمية عن الأسماء والألقاب التي تطرقنا إليها ان لم يفقها بذلك لأنه يلقي ضوءا عليها من جهة ، ويفيدنا بالدراسة المقارنة من جهة أخرى . إذ تمكن بواسطته أن نهتدي إلى تاريخ كثير من العناصر المعمارية والفنية المشابهة التي لا تحمل تاريخا مدونا أو معلوما .

وإذا دققنا النظر في كتابة النص هنا والنص الذي سبقه من الوجهة الفنية لوجدنا المميزات التالية فيه :

أ- قصر مدات الحروف المنتصبة إذا ما قيس بحجم الحروف المستقيمة والنازلة ، وزيادة المساحة التي تشغلها الكلمات (٢) بمكن ما وجدناه في كتابة الشريط الدائر حول التجويف المركزي (٣) .

٢- الضعف الواضح في رسم الحروف من جراء عدم التقيد بالنسب الخطية إذا ما قارناها بحروف الكتابات التي شاعت في العهد الأتابكي ، كما في شريط إطار مدخلي مزار الامام عون الدين (٤) (٦٤٦ هـ) مثلا .

(١) د . حسن الباشا : الألقاب الإسلامية ، ص ٣٨١ - ٣٨٢ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٥٤٦ ، ٨٥ - ١٥٥٦ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٥٣٨ ، ٨٥ - ١٥٤١ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٤١٨ - ١٤٢٤ ، ١٤٢٨ ، ١٤٢٩ ، ١٤٣٦ ، ١٤٤٣ .

٣- لم يوفق الفنان بتوزيع الكلمات على مساحة المخصصة لها بحيث جاءت أحيانا متباعدة وأحيانا أخرى مقاربة الى بعضها (١) .

٤- على الرغم من وجود ظاهرة الشكل الخطي بالفتحة والضمة والشدة والتريين الخطي بالورد الخطية والشكل الهلالي والناصر النباتية والحروف التوضيحية، إلا أن تلك الترينات والتشكيلات كانت من القلة بحيث لم يوفق الفنان في القضاء على الفراغ الموجود بين الأحرف والكلمات وكذلك تأدية الغرض الفني لها تأدية كاملة (٢) .

٥- التنوع في رسم بعض الحروف وعدم التقيد برسم واحد مثال ذلك (الالف) الأولية نجدها في كلمة (اللهم) (مطلقة) وفي كلمة (السيد) نجدها (مشمرة) (٣) . ويلاحظ نفس الشيء على رسم حرف (الياء) فأحيانا يرسم (مجموعا) ، كما في كلمة المرتضى الأول، وأحيانا يرسم (راجعا) كما في كلمة الحسيني (٤) . وكذلك نجد نفس الحالة ممثلة في حرف (الهاء) الأخير المتصل إذ يرسم تارة (مخطوفا) كما في كلمة (بعمله) وتارة (مرسلا) كما في كلمة (شفاعة) (٥) .

٦- الترويس في رؤوس كثير من الحروف الأولية، ولا سيما الألف واللام وأحيانا الباء والتاء والياء (٦) . والقطاع المسطح لجميع الحروف .

ويعلو المحراب شريط كتابي آخر بخط الثلث على طريقة ابن البواب موضوعة أفقية يتضمن النص التالي (إنما وليكم الله ورسوله والذين آمنوا الذين يقيمون الصلوة ويؤتون الزكاة وهم راكعون ومن يتولى الله ورسوله والذين آمنوا فإن حزب الله هم الغالبون) (٧) .

(١) أنظر الرسوم : ١٥٤٦ - ١٥٥٦ .

(٢) أنظر الرسوم السابقة .

(٣) أنظر الرسوم : ١٥٤٦ ، ١٥٥٤ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٥٤٦ ، ١٥٥٣ ، ١٥٥٦ ، ١٥٦٧ ، ١٥٦٨ .

(٥) أنظر الرسم : ١٥٥٢ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٥٦٢ ، ١٥٦٥ ، ١٥٦٧ .

(٧) المائة : الآية ٥٦، ٥٥ .

أنظر الرسوم : ١٥٥٧ ، ١٥٥٩ .

ومن الصفات الفنية في الشريط وجود قوس ثلاثي في بدايته وجدنا ما يماثله من قوسل في بعض أشرطة العناصر المعمارية، كما في مدخل مدفن مزار الامام عون الدين، ومدخل جامع الامام الباهر (١) .

وعلى الرغم من وجود صفات فنية مشتركة بين كتابة الشريط هنا وكتابة الأشرطة السابقة في المحراب كظواهر الترويس والتشجير والشكل والتزيينات الخطية (٢) ، إلا أنه يمتاز عنها بان الفنان كان أكثر توفيقا في توزيع الكلمات على المساحة المخصصة فـ في الشريط وأن الحروف كانت أكثر انسجاما ورشاقة عما كانت عليه في الأشرطة الأخرى (٣) .

ويتوج المحراب أفريز من الزخارف النهائية بصورة أفقية وموازية الشريط السابق، ولكن تعتمد الفنان ان يترك بينه وبين ذلك الشريط صفا من القطع الرخامية الصماء، كما ترك من قبل صفا آخر على نفس الفرار بين الشريط المذكور والشريط الذي يحده بتجاويف المحراب (٤) .

ومن المرجح ان ترك هذه الصفوف من القطع الرخامية الصماء بين الأشرطة الكتابية من جهة وبينها وبين الأفريز الزخرفي من جهة أخرى كانت متعمدة وذلك لتأدية غرضي فني يتجلي بزيادة وضوحها وانسجامها .

والزخرفة هنا بارزة ذات مستوى واحد باستثناء الأرضية (٥) وهي عبارة عن وحدات زخرفية تعتمد في تشكيلها على أسلوب التكرار والتبادل والتتابع، وموضوعها الزخرفي يبدأ بورقة نخيلية ثلاثية يخرج من أسفلها غصنان منحنيان نحو الجانبين والأعلى ينشطر كل منهما الى فرعين : السفلي ينتهي بنصف ورقة ثنائية الاتصال يتدلى احدهما وينتهي رأسه بتكور على نفسه، بينما الآخر يستدق بصورة تدريجية نحو الخلف والأعلى حتى يتصل بنصل الورقة النصفية المماثلة في الجهة الثانية ليحمل معه ورقة نخيلية ثلاثية . أما الفرع العلوي للغصن فيتصل مع نظيره القادم من الجهة المقابلة ليحمله ورقة

(١) أنظر الرسوم : ١٤٩٣، ١٤٨٥، ١٤٣٦، ٤٨٥، ٤٤٤ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٥٦٠ - ١٥٧١ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٥٥٧ - ١٥٥٩ .

(٤) أنظر الرسوم : ٨٥، ٧١٣، والصورة ٤٧ .

(٥) أنظر الرسوم والصورة السابقة .

مقمرة الفصوص تتمركز في وسط المنطقة البيضوية التي تكونت نتيجة تدابر أنصاف الأوراق النخيلية وأنصالتها في الأعلى . ثم يخرج من أعلى الوردة غصنان ينتهي كل منهما بورقة نصفية ذات نصلين أحدهما علوى عريض منتصب طليق ، والآخر يستدق ويتصل مع مثيله الآتي من الورقة المقابلة لينتهي بورقة نخيلية ثلاثية تملو الورقة النخيلية السفلى التي خرجت منها الأغصان لأول مرة . كما تجاور بنفس الوقت الورقة النخيلية التي حملتها الأنصال العليا لأنصاف الأوراق النخيلية التي انتهت بها الفروع لتلك الأغصان .

ومن المميزات الفنية لزخرفة المحراب المذكورة هي :

أ . امتداد الأغصان والأنصال العليا لأنصاف الأوراق النخيلية المتقابلة والممتد ابدة وتشكيلها مناطق بيضوية وأخرى شبه كاسية كانت بمثابة إطارات حصرت داخلها الأوراق النخيلية والوريدات وحملت بعضها أوراق نخيلية أخرى بعد أن استطالت كما تقاطعت الأغصان وفروعها في أسفل التشكيل الزخرفي بصورة متعاكسة ، أى أن الفصن يمر من فوق الفصن الآخر وسرعان ما يصبح تحت الفصن الذى يليه بحيث طبعت تلك الأغصان بطابع الحركة (رسم ٧١٣) .

ب . الحزوز الواسعة في الأغصان والتقعرات داخل الأوراق وأنصالتها مما أعطاها نوعاً من التجسيم . كما تميزت الأنصال السفلى لأنصاف الأوراق النخيلية والأنصال الجانبية للأوراق النهائية بانتهاء رؤوسها بالتواءات كروية على نفسها (الرسم السابق) .

ج . خروج الأوراق النخيلية والوريدات من أغصان تكون كل منها من التقاء فصنين بالاصل ، أو من التقاء الأنصال العليا لأنصاف الأوراق النخيلية (الرسم السابق) .

د . كبر العناصر وقلة رشاقتها وزيادة اتساع الارضيات فيما بينها ونحتها بواسطة الحفر الرأسى (الرسم السابق) .

وأهم العناصر المهمة للزخرفة هي :

١ - أوراق نخيلية ثلاثية الأنصال ذات ثلاثة أنواع : النوع الأول له نصلان جانبيين - يميزان بالقصر وتدبيب الرؤوس ، يملوهما نصل ثالث لوزى الهيئة يكتنفه تجويف -

أما النوع الثاني فنصلا جانبيه استظالا وامتدا نحو الجانبين ، وبعد ذلك استدقت الرؤوس وانتهت على نفسها بهيئة كروية صماء ، بيلما النصل الثالث يعلوهما وهـ — — — ويشبه النصل المماثل في الورقة السابقة ، وأما النوع الثالث فيشبه النوع الثاني تقريبا ولكنه أصغر حجما والانصال الجانبية أقصر وترتفع قليلا نحو الأعلى يدل الجانبين^(١) .

٢- أنصاف أوراق نخيلية ذات نصلين : الأسفل منها ينحدر ثم يستدق ، ويلتوى على نفسه مكونا هيئة دائرية صماء . والنصل الآخر يصعد الى الأعلى مع انحناء بسيط ثم يستدق ويتحول الى غصن ليحمل ورقة نخيلية ثلاثية الانصال بعد اتحاده مع غصن آخر — — — لنصف ورقة نخيلية مقابلة (رسم ٧١٣) .

٣- وردة الربيع الموصلية (البابونج) ذات الفصوص المقعرة^(٢) .

والجدير بالذكر ان الظواهر الفنية والعناصر الزخرفية الآتفة الذكر شبيهة الى حد كبير ومتماثلة بالموضوع الزخرفي بالزخارف التي تتوج محراب مزار الامام يحيى بن القاسم^(٣) وكذلك التي تهطن جدران غرفته الداخلية^(٤) ، علاوة على الزخارف التي تتوج محراب مزار الامام عون الدين^(٥) ، والاقرز المكتشف من المنطقة المحصورة بين باشطابية ومزار يحيى بن القاسم^(٦) . ووجدنا ما يماثل ذلك خارج الموصل ايضا كما في مزار السيدة زينب في سنجار^(٧) من العهد الاتباكي مما يدل على وجود تأثيرات متبادلة فيما بين هذه الأمثلة للنماذج الزخرفية ، وان كانت العناصر في زخرفة محرابنا أقل إتقاناً بحيث يدل على التدهور التدريجي الذي أصاب الناحية الفنية في العهد الأيلخاني عما كانت عليه في العهد الاتباكي السابق له .

(١) أنظر الرسوم : ٧١٣ ، ٧١٨ ، ٧٢٠ .

(٢) أنظر الرسوم : ٧١٣ ، ٧٢١ .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٢٤٢ — ٢٤٦ ، والصورة ٦٤ . كذلك أنظر الرسوم : ٧١٦ ، ٧٣٠ ، ٧٣٢ .

(٤) أنظر الرسوم : ٧١٤ ، ٧٢٧ ، ٧٢٩ .

(٥) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، ٢٤٧ — ٢٤٩ ، والصورة ٦٨ . كذلك أنظر الرسوم : ٧١٧ ، ٧٣٣ ، ٧٣٥ .

(٦) أنظر الرسوم : ٧١٥ ، ٧٢٤ ، ٧٢٦ .

(٧) Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet, Band III, Tafel LXXXVII .

سادسا / محراب مزار بنات الحسن (١)

المحراب معروض حاليا في القاعة الاسلامية في متحف الموصل بعد نقله من المزار الذي كان مثبتا فيه .

وهو مستطيل الشكل متكون من عشرات القطع الرخامية الزرقاء بأحجام مختلفة، يتسع من حيث التخطيط والبناء نظام المحراب المجوف اذ يبلغ عمقه (٥٢ سم) وعرض تجويفه (١٠٨ سم) ويمتاز بالضخامة حيث يبلغ طوله (٣٣٧ سم) وعرضه (٢٨٨ سم) (٢) .

والهيكل العام للمحراب يتألف من اطار مستطيل يحف بممودين يحملوهما عقد مدبب مصنوع (٣) .

فالاطار يتوسطه شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن الهوام عرضه (١٢ سم) يتكسر في كلا الجانبين نحو الخارج على هيئة الزاوية القائمة على ارتفاع (٨٥ سم) من الأرضية ويفلق بقوس ثلاثي من البداية والنهاية . ويتضمن النص التالي « بسم الله الرحمن الرحيم . الله لا اله الا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الارض من ذا الذي يشفع عنده الا بأذنه يعلم ما بين ايديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشئ من علمه الا بما شا وسع كرسيه السموات والارض ولا يؤوده حفظهما وهو العلي العظيم » (٤) .

والحقيقة أن الفنان كان موفقا الى حد كبير في توزيع الكلمات على المساحة المخصصة لها اكثر مما لاحظناه في شريط محراب مزار بنجة علي على الرغم من اقتصار تلك المساحة

(١) يقع مزار بنات الحسن في سوق الصاغة ويروي الاستاذ الديوه جي انه احد المشاهد التي اقامها بدر الدين لؤلؤ لابناء الامام علي كرم الله وجهه (الديوه جي : الموصل في العهد الاتيكي ص ١٦٩) ولكن لم نعث على ما يؤيد ذلك .

ويتألف في الوقت الحاضر من مسجد صغير فيه مصلى وغرفة للتدريس وفي غربي المسجد سرداب به بئر وكان فيه المحراب الذي نحن بصدد دراسته (المرجع نفسه ص ١٦٩) .

(٢) أنظر الرسم : ٨٧ و ٨٨ و ٩١ .

(٣) أنظر الرسم : ٨٧ والصورة ٤٨ .

(٤) البقرة : الآية ٢٥٥ .

في نهاية الشريط، مما أدى الى تد اخل الحروف وقصر الحروف المستلقية (١) .

وتمكننا من حصر بعض الظواهر الفنية في كتابة الشريط :

١- القطاع المسطح للحروف وبرزها على الأرضية بواسطة الحفر الرأسي .

٢- وجود الترويس في رؤوس بعض الحروف الأولية كالالف والباء والياء واللام والياء ، كما أن نهايات حرف الالف رسمت بأشكال متنوعة منها (المطلقة) و (المحرفة) و (المشعرة) (٢) .

٣- الشكل الخطي بالفتحة والكسرة والضمة والشدّة . وكذلك التريسين الخطي بالسوردة الخطية التي يملوها العنصر اللوزي . بالإضافة الى التريسين بالزخارف النباتية . كالأوراق النخيلية الثلاثية وأنصاف الأوراق ، ويلاحظ ذلك في نهاية الحروف الأخيرة ببعض الكلمات (٣) .

والتريينات الخطية لها غرضان أولاهما التخلص من الفراغ وثانيهما الغرض الفني الترييني ، ومع هذا فلم يوفق الفنان كل التوفيق في ذلك ، بعكس معظم الكتابات التي وجدناها على المخلفات الأثرية من العهد الأتابكي وخاصة التي تعود إلى مُنْصَفَ الْقَرْنِ السَّابِعِ الهجري من عهد بدر الدين لؤلؤ .

ويوازي الشريط الكتابي الأنف الذكر من الخارج أفريز أصم مدبب القطاع ذو بـروزـ رمحي يليه أفريز موجي (٤) يوازيه من الخارج اخدود رشيق والملاحظ على الافريز والاختود الملازم له هو انكسار ١٨٠ من كل جهة بصورة الزاوية القائمة على نفس غرار انكسار الشريط الكتابي والافريز الرمحي الفاصل بينهما . وينتهيان بما يشبه القاعدة البوقية والفصوص

(١) أنظر الرسوم : ١٥٧٨ - ١٥٨٥ والصورة ٤٨ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٥٨٨ - ١٥٩١ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٥٧٨ - ١٥٩١ .

(٤) الافريز الموجي : هو الافريز الذي يتكون من تقعر خارجي يصعد نحو الأعلى ثم يرتد نحو الداخل والأسفل بهيئة محدبة فيكون بذلك أشبه ما يكون بالموج .

المقمرة (١) . ولاحظنا مثل هذا التشكيل الفني في بعض الأقاليم المماثلة في مداخل المدينة مثل مدخل مدفن مزار الإمام عون الدين (٢) ، ومدخل مزار الإمام محمد بن الحنفية من المعهد الأنابكي (٣) . ومدخل بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا (٤) ، علاوة على محراب بنجة علي من المعهد الأيلخاني (٥) .

أما عقد المحراب فمكون من إحدى عشر قطعة رخامية مصنجة ذات حواف مقعرة ومحدبة وغائرة ومستقيمة متداخلة فيما بينها وتمتاز واجهته بزيادة عرضها التدريجي فسفي الأوسع إلى أن كان في الأسفل (٣٥ سم) أصبح في الأعلى (٣٩ سم) (٦) .

وباطن العقد شغلته زخارف نهائية برزت بواسطة الحفر الرأسي ، يتكون موضوعها الزخرفي من عمليتين زخرفيتين : الأولى تبدأ من الأسفل بورقة نخيلية في الوسط يخرج منها نصف ورقة نخيلية نحو الجانبين ، ثم تلتقي الأنصال العليا لحمل ورقة نخيلية أخرى . بينما العملية الثانية تبدأ من المحور في وسط العقد على هيئة عنصر هلالى يخرج من أسفل ورقتان نخيليتان تمتد كل منهما نحو الأسفل والجوانب والأعلى ، في حين يخرج من أعلى المنصر الهلالى نصف ورقة نخيلية يحصران بينهما ورقة نخيلية ثلاثية يخرج منها غصنان ينحني كل منهما نحو الأعلى والجوانب الداخلية للعقد ثم ينتهي بورقة نخيلية متعددة الأنصال (٧) .

ولم تقتصر الزخرفة النهائية على باطن العقد بل تعدته إلى الكوشة من الجانبين (٨) .

وللزخارف سواء التي شغلت صدر العقد أم كوشته مزايا فنية متعددة منها : خاصية التناظر التمثيلي ، وخروج العناصر من بعضها البعض ، وتقابل أنصاف الأوراق النخيلية

-
- (١) أنظر الرسم : ٨٧ والصورة ٤٨ .
 - (٢) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٥ .
 - (٣) أنظر الرسم : ٥٢ والصورة ٢٢ .
 - (٤) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .
 - (٥) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٧ .
 - (٦) أنظر الرسم : ٨٧ والصورة ٤٨ .
 - (٧) أنظر الرسوم : ٨٧ ، ٦٩ ، ٤٨ والصورة ٤٨ .
 - (٨) أنظر الرسوم : ٨٧ ، ٧٠ ، ٥٨ والصورة ٤٨ .

أحيانا واتحاد أنصالها العليا لحمل بعض الأوراق النخيلية . بالإضافة الى وجود الحزوز داخل الأغصان والتقمر داخل الأنصال ، وزيادة عرض الأغصان وكبر العناصر .

كذلك وجدت في تلك الزخارف عناصر متنوعة منها : أوراق نخيلية ثلاثية الأنصـال مختلفة الهياكل في محاور الزخرفة ، وكذلك أنصاف الأوراق النخيلية المختلفة . علاوة الى العناصر الهلالية والعناصر الكروية الصغيرة (١) .

والمعقد يرتكز على عمودين يتكون كل عمود من بدن اسطوانتي مطعم بزخارف هندسية بارزة من الرخام الأبيض على هيئة الخطوط المنكسرة عموديا وأفقيا تفصل بينها الأرضيات التي تحولت بدورها الى خطوط بنفس النخن والهيئة ولكن ذات قطاعات مسطحة (٢) .

وللعمود تاج مكون من عدة حطات مكعبة ذات مساقط مربعة وقطاعات متباينة من مقمرة ومحدبة وغائرة ومسطحة (٣) . وقد اطلقت على هذا النوع من التيجان اسم ---م (التيجان ذات الحطات المتعددة) (٤) وللعمود قاعدة على نفس الفرار تقريبا ---ا ولكنها بصورة مقلوبة (٥) .

وللتوفيق بين البدن الاسطوانتي والمسقط الأفقي المربع عمد الفنان الى استحداث مقرنـصات ركنية صغيرة شبيهة بالاقواس الصغيرة في عنق البدن وفي نهايته السفلى . ويحف بالعمود من جهته الخارجية ومن أهله وأسفله أفريز مقمر (٦) ، شـبـهـهـ بالافاريز المائلة التي وجدناها متمثلة في أطر معظم العناصر المعمارية من داخل وشبابيك وطاقات (٧) في العهدين الأتابكي والأيلخاني .

(١) أنظر الرسوم : ٦٩٤٥٨٧ - ٦٩٩٦٩٩ - ٧٠٥٦٩٩ - ٧٠٨ .

(٢) أنظر الرسم : ٨٧ والصورة ٤٨ .

(٣) أنظر الرسوم : ٣٤٨٥٨٧ والصورة ٤٨ .

(٤) تتبعنا أصل ومدى انتشار مثل هذا النوع من التيجان عند دراستنا تيجان الأعمدة في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٣٢٦ - ٣٢٩ .

(٥) الرسوم والصورة السابقة .

(٦) أنظر الرسوم : ٨٨٥٨٧ والصورة ٤٨ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٨٩ - ١٩٦٥٦٩٤ - ١٩٨٠٠٥٢٠١٥٢٠٤ - ٢٠٦٠٨ - ٢٠٨ .

أما صدر المحراب فيكون من تجويف نصف مضلع سداسي^(١) شغل كل ضلع منه بمنطقة مستطيلة حددت أطرافها بخطوط بارزة من الرخام الأبيض محدبة القطاع مطعمة على أرضية الصدر المشكلة من الرخام الأزرق . والجزء المملوء لكل منطقة طعم على نفس الغرار بجامة رباعية مفصصة^(٢) تفصلها عن بقية أقسام المنطقة حلقة رابطة وتنتهي من الأعلى بما يشبه الشكل الهلالي كما طعمت الجوانب الداخلية للمناطق بخطوط بارزة من الرخام الأبيض أيضا شبيهة بالمرى^(٣).

ولم تنته زخرفة هذه المناطق عند هذا الحد بل طعم القسم الأسفل في المنطقة التي تشغل الضلع الايمن للصدر بنجيمات ومضلعات صغيرة من الرخام الأبيض رتبت وفق أساس هندسي دقيق بحيث أصبحت كل نجمة مركزا مشتركا لكل ستة مضلعات تدور حولها بأبعاد متساوية ، وهكذا شكلت النجمة الواحدة والمضلعات المحيطة بها مخطط الأرضية الفاصلة بينها وحدة هندسية مكونة من تداخل وتقاطع ستة نجيمات رباعية ذات مركز مشترك ، بينما القسم الأوسط من المنطقة كانت زخارفه الهندسية على هيئة طبق نجمي^(٤) له اثنا عشر رأسا نتج ، من تطعيم الأرضية الزرقاء بوحدات من الرخام الأبيض المكونة لأجزاء الطبق النجمي وهي الترس أو البويرة النجمية والعناصر اللوزية التي تحف بها وعناصر الكندات التي تليها وتدور حولها ، كما أن الأرضية لا تخلو من وحدات هندسية أخرى من الرخام الأبيض المعظم مثل النجيمات الخماسية الصغيرة التي تحيط بعناصر الكندات ومثلثات وأشكال من الكندات (رسم ١٢٤٢) .

ومخصوص المنطقة الوسطى في الصدر فقد طعمت بزخارف هندسية من الرخام الأبيض بطريقة فنية نتج عنها أشكال من الملبان المعقوفة وأخرى شبيهة بحرف (تي) اللاتيني^(٥) (رسم ١٢٤٣) .

(١) أنظر الرسوم : ٨٧ ، ٩١ والصورة ٤٨ .

(٢) نوهنا الى المناطق المفصصة لدى التعرض الى زخارف المحاريب في الفصل الثاني من الباب الاول في الصفحة ٢٢٢ .

(٣) أنظر الرسوم : ٨٧ ، ١٢٤٢ ، ١٢٤٤ والصورة ٤٨ .

(٤) تطرقنا الى الاطباق النجمية عند دراستنا النواحي الفنية في الأفاريز الزخرفية في الفصل الخامس من الباب الأول في الصفحة ٣١٩ ، ٣٢٠ .

(٥) تتبعنا الأصول الفنية للعنصر المذكور وكذلك الملبان المعقوفة عند دراستنا زخارف المحاريب بصورة عامة في الفصل الثاني من الباب الأول في الصفحة

وبالنسبة للمنطقة الجانبية اليسرى في الصدر فهي الأخرى طعمت بوحدات هندسية من الرخام الأبيض شكلت مع الأرضيات الزرقاء المطعمة عليها وحدات هندسية مختلفة في القسم الأسفل من المنطقة كانت الوحدات على هيئة طبق مضلع مكون من مضلع ثمانسي تحف به أنصاف مضلعات أخرى بحيث كونت معه مركزا مشتركا واحدا بعد أن تداخلت اضلاعها فيما بينها من جهة ، وبينها وبين المضلع الأصلي الكامل من جهة أخرى . والقسم الوسطى من المنطقة طعم بوحدات شبيهة تماما بملك الوحدات التي وجدناها في القسم الأسفل من المنطقة الجانبية اليمنى التي تطرقنا إليها في بداية الامر (رسم ١٢٤٤) .

ويحدد صدر المحراب من الأسفل أفرز من الزخارف الهندسية الشبيهة بالمعينات المتتالية بوضعية أفقية (١) .

والوحدات الهندسية المطعمة بما في ذلك الأرضية التي طعمت عليها تميزت بمستواها المسطح بعكس أطر المناطق ، وكذلك الجامات الرباعية المفصصة التي تتوج أقسامها العليا حيث تميزت ببرزوها المحدب كما اسلفنا (صورة ٤٨) .

وفصل صدر المحراب عن باطن المقعد شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن البواب يتضمن عبارة الشهادة (اشهد أن لا اله الا الله وحده لا شريك له) (٢) .

كما يتوج المحراب شريط آخر بنفس الخط (٣) نصه (بسم الله) (٤) . قل هو الله احد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا احد (٥) صدق الله العظيم (٦) .

(١) تعرضنا الى المعينات المتتالية عندما تناولنا العناصر الفنية للمحاريب في الفصل الخامس من الباب الأول في الصفحة ٣٧٠ ٣٧١ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٥٩٧ و ٨٧ والصورة ٤٨ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٥٩٥ و ٨٧ و ١٥٩٦ والصورة ٤٨ .

(٤) اختصرت عبارة البسطة على غير المادة ، وربما يمد ذلك الى اقتصار المساحة المخصصة للكتابة .

(٥) سورة الاخلاص .

(٦) عبارة لا تعد جزءا من الآية الكريمة وإنما تدل على انتهاء النص القرآني .

والنصان في الشريطين المذكورين لهما نفس المميزات الفنية التي لاحظناها في نص الشريط المدون على اطار المحراب ما عدا قلة الزخارف التريينية فيهما .

ومعد فان جميع الكتابات الواردة على المحراب لا تتضمن تاريخا ولهذا سنستخدم طريقة الدراسة المقارنة لمعرفة التاريخ التقريبي الذي يمكن نسبة المحراب اليه ممتسدين على النواحي التالية :

اولا / اسلوب التخطيط ونظام البناء : بينا أن المحراب يتصف بالضخامة والتجويد ف المضلع . وصفة الضخامة لم نعهد لها في محارب الموصل الا في القرن السابع الهجري ما عدا محراب الجامع المجاهدي ٥٧٦ هـ^(١) ولكنها وضحت بصورة جلية في القرن السابع الهجري في المحراب الصيفي للجامع النوري^(٢) ، وفي محراب جامع الامام الباهر^(٣) ، ومحراب مزار بنجة علي^(٤) ، كما أن خاصية التجويد والصدر المضلع في المحارب لم نعهد لها هي الاخرى في محارب المدينة الآ في القرن السابع وما بعده ، كما في محرابي الجامع النوري ومزار بنجة علي الاتفي الذكر^(٥) .

ثانيا / النواحي الزخرفية : ان أهم الظواهر الفنية البارزة في زخارف العقد وكوشته كزيادة عرض الأغصان ، ووضوح الانقسام داخلها ، وكبر العناصر ، واتساع الارضيات فيما بينها ، وانعدام القيسمان المجوفة من الأوراق النخيلية ، وزيادة التقعر داخل الأنصال ، وتدابير أنصاف الأوراق النخيلية على هيئة مناطق لوزية ، واستطالة واتحاد الأنصال العليا فيها لحمل عناصر الأوراق النخيلية الثلاثية ، وكذلك العناصر الهلالية لم نعهد لها في مخلفات الموصل الاثرية الآ في القرن السابع الهجري وما بعده^(٦) .

-
- (١) احمد قاسم الجمعة : محارب مساجد الموصل ، ص ٤٨ ، رسم ٤٧ ، ٤٨ .
 - (٢) المرجع نفسه ، ص ٢٨٨ ، رسم ٢٨١ .
 - (٣) المرجع نفسه ، ص ٣٠٥ ، رسم ٢٩١ .
 - (٤) أنظر الرسوم : ٨٦ ، ٨٥ والصورة ٤٧ .
 - (٥) أنظر الرسوم السابقة والصورة ٦١ .
 - (٦) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٤٣ ، ٢٦٠ ، ٢٦٣ .

ومما تجدر الإشارة إليه أن بعض الحزوز نفذت بواسطة الحفر الرأسي كما أن التعمير في بعض الأنصال تحول الى حزوز رأسية تركت بينها مناطق بارزة . وهذا يعد نوعاً من التطور الفني لم نعهده في زخارف العهد الأتابكي لأن حزوز الأغصان التي شاعت بصورة عامة في منتصف القرن السابع الهجري نفذت بواسطة الحفر المشطوف وهذا التطور يجعلنا نستبعد عودة الزخارف الى العهد الأتابكي ووضعها في عهد لاحق .

وبخصوص الزخارف المطعمة في صدر المحراب فعلى الرغم من أن معظم عناصرها كالطبق النجمي والطبق المضلع والمعينات المتتامة قد وجدت في العهد الأتابكي منذ نهاية القرن السادس الهجري ومنتصف القرن الذي تلاه . كما في زخارف الأبريسز المطعم المصطنع لغرفة جامع الإمام محسن الأثرية (١) ، ومحراب جامع الإمام الباهر (٢) ، وشاهد قبر مرقد الخلال (صورة ٢٢٠) ، وجوانب القبر في مرقد المهدي (صورة ٢٢٨) ، إلا أن طريقة التطعيم في محرابنا قد تدهورت عما كانت عليه في العهد الأتابكي ، إذ نجد أن الوحدات الزخرفية المطعمة في صدر المحراب قد تركت فجوات بينها وبين الأرضية المطعمة عليها ، في حين كانت الوحدات المطعمة في العهد الأتابكي لا تترك أي فراغ بينها وبين الأرضية حتى يخل للناظر أن تلك الوحدات تكون قطعة واحدة مع أرضياتها ولا يتمكن الشخص أن يفرق بينها ، إلا باختلاف الوان الرخام نفسه (٣) .

ونستنتج من ذلك أن طريقة تطعيم الوحدات الزخرفية الرخامية المطعمة على أرضية رخامية مفاتيحة باللون على الرغم من شيوعها في العهد الأتابكي ، إلا أنها في هذا المحراب أصبحت دونها في المستوى . كما نجد من ناحية أخرى أن التطعيم في العهد الأيلخاني في العقد الثاني من القرن الثامن الهجري قد تغيرت طريقته فاستبدلت الوحدات المطعمة الرخامية بمناصر أخرى من الجبس . كما في الشريط الكتابي الدائر على الجدران الداخلية لغرفة مزار الإمام يحيى بن القاسم (٧١٤ هـ) . ونتيجة لما تقدم نرجح أن أسلوب تطعيم الوحدات الزخرفية في محرابنا يعود الى العهد الأيلخاني من نهاية القرن السابع الهجري .

(١) أنظر الرسوم : ١١٦٨ - ١١٧٠ .

(٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٠٩ ، رسم ٢٩٥ .

(٣) نكلمنا عن طرق التطعيم (التنزيل) على الرخام وأساليب تنفيذها عند تناولنا مادة الرخام في تمهيد البحث في الصفحة ٣٩٩ ، ٤٠٠ .

ثالثا / الكتابات : وجدنا أن النصوص الكتابية في المحراب امتازت بقلّة تزييناتها وحركات الشكل الخطية ، بالإضافة الى عدم تمكن الفنان من التوفيق بين الكتابات والمساحات المخصصة لها . أضف الى ذلك عدم الاتقان في رسم الحروف اذا ما قيس برسم حروف الكتابات في الفترة الأتابكية ، ولا سيما التي تعود الى فترة بدر الدين لؤلؤ . ولكننا نجد من جهة أخرى أن المميزات الفنية المذكورة في كتابات المحراب شبيهة بتلك المميزات التي لمسناها في كتابات محراب مزار بنجة على (٦٨٦ هـ) .

وعلى هذا الأساس فإن المقارنة التي أجريناها لمناصر المحراب وأساليبه الفنية والمصارية تشجعنا على ترجيح نسبته الى العهد الأيلخاني ، وربما كان محاصرا من حيث الزمن لمحراب مزار بنجة على الآف الذكر . أي انه يقع ضمن الفترة الأولى من ذلك العهد .

سابعاً / محراب مسجد الامام ابراهيم

يعد المحراب في حالة غير سليمة • فهو عبارة عن مجموعة من الحجارة المفككة على هيئة كومة من الانقاض منزوية في الركن الشمالي الشرقي لفرفة حضرة المسجد (صورة ٥٤)

ونظرا لحالته المذكورة فقد حاول البعض دراسته في السابق مكتفيا بمحالم صورته الفوتوغرافية (١) التي اخذت له من قبل مديرية الآثار (٢) قبل انتزاعه من مصلى المسجد القديم الذي كان يقع الى الشمال من الفناء الحالي للجامع ، ثم ردم مؤخرًا نظراً لانخفاضه عن مستوى المناطق المجاورة واستميض عنه بالمصلى الحاضر •

وبما أن الصور الفوتوغرافية لا تفي بالفرض الكامل بالنسبة للدراسات الأثرية ، الا عندما تقرر بدراسة الأثر على طبيعته ، لذا حاولت جهدي إعادة تنظيم الأجزاء المتبقية من المحراب ، حيث مكنتني من إعطاء الصورة الحقيقية لنظام بنائه وتخطيطه وخصائصه الفنية والمعمارية ، التي لا يمكن للصور الفوتوغرافية ان تعبّر عنها التعبير الكامل ، كذلك اتضح لي من خلال عملية جمع الأجزاء المبعثرة للمحراب وإعادة تركيبها ، فقد ان معظم القطع المكونة لمقدسه وصوره وبعض القطع المولدة لطاره الخارجي • والركنان التي يتركز بواسطتها على الأرضية (٣) • كما اتضح لي أن الافريز الزخرفي والشرائط الكتابي الذي يملوه المتوجان للمحراب قد نقلوا وثبتا فوق مدخل المصلى الحديث (صورة ١٩٥)

ونتيجة لإعادة جميع الأجزاء الباقية من المحراب ، ومساعدة صورته التي أخذتها مديرية الآثار قبل نقله ومبعثره أجزائه تمكنا من تبين هيئة ونظام بنائه الأصلي فقصد كان يتخذ شكلاً مستطيلاً يتميز بالضخامة ، ارتفاعه (٣٥م) (٤) ، وعرضه (٢٥ر٢م)

(١) نجاة يونس : المحاريب المراقية ص ١٩٢ •

(٢) أنظر الصور : ٥٢ ، ٥٣ •

(٣) أنظر الرسم : ١٨٢ والصورة ٥٥ •

(٤) نجاة يونس : المرجع السابق ص ١٩٢ • والجدير بالذكر ان الطول الحالي للمحراب بعد اعادة تجميع أجزائه هو (٢٨ر٢م) وإضافة عرض الافريز الزخرفي والشرائط الكتابي اللذان كانا يتوجانه • ونرجح ان الفرق بين طوله الأصلي وطوله الحالي البالغ (٢٢م) كان يمثل ارتفاع القطع التي كان يتركز عليها اطار المحراب من الجانبين •

يتألف من اطار خارجي يحف بمعمودين مضلعين يعلوهما عقد مجوف مصنع ويتيح كل ذلك افريز زخرفي يعلوه ويوازيه شريط كتابي ويفصل بين صدره وباطن عقده شريط كتابي بوضعية أفقية (١) .

والمحراب يتبع من حيث التخطيط نظام المحراب الجوف اذ يتكون صدره من نصف مضلع خماسي ، وهو نفس التخطيط الذي تمثل في بعض محاريب المعهدين الأتابكيين والأيلخاني . كما في محراب الجامع النوري (٢) ، ومحرابي مزار بنجة علي (٣) ، ومزار بنات الحسن (٤) .

واطار المحراب يظهر عليه افريزان أحدهما خارجي من نوع الأفريز الموجية يمتاز بانكساره نحو الخارج قليل الأرضية في كل جانب على هيئة الزاوية القائمة تنتهي بقاعدة بوقية تعلوها تقعرات مفصصة صغيرة (٥) . وشكل الأفريز وانكساره وانتهائه على هذه الصورة يماثل افريز مشابهة وجدناها من قبل على اطر بعض مداخل ومحاريب وشبابيك المدينة خلال المعهدين الأتابكي والأيلخاني ، كما هو الحال في مدخل مدفن مزار الامام عون الدين (٦) ، ومدخل مزار الامام محمد بن الحنفية (٧) ، ومدخل بيت الشهيد في كنيسة شمعون الصفا (٨) ، علاوة على محرابي مزار بنجة علي (٩) ومزار بنات الحسن (١٠) . أما الافريز الداخلي للاطار فقد نحت على حافته الداخلية التي تحيط بتجويف المحراب

(١) أنظر الرسم السابق والصورة : ٥٢ ٥٣ .

(٢) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٢٨١ . أنظر الصورة ٦١ .

(٣) أنظر الرسم : ٩٠ ٨٥ والصورة ٤٧ .

(٤) أنظر الرسم : ٩١ ٨٢ والصورة ٤٨ .

(٥) أنظر الرسم والصورة السابقين .

(٦) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٥ .

(٧) أنظر الرسم : ٥٢ والصورة ٢٢ .

(٨) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .

(٩) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٧ .

(١٠) أنظر الرسم : ٨٧ والصورة ٤٨ .

وقد اتخذ هيئة الأفريز المقمرة التي وجدناها في السابق في معظم مداخل ومخارج وشبابيك وطاقات المدينة (١) .

ولعل أهم ما في الاطار شريط كتابي عرضه (١٤ سم) يوازي الأفريز الخارجي ولا يفصله عنه سوى أفريز رشيقي مدبب ذي حواف مشطوفة وقد تضمن الشريط كتابة بخط الثلث على طريقة ابن البواب تبدأ من أسفل الجهة اليمنى للاطار وتنتهي في الجهة المقابلة بمثل ما ابتدأت في الجهة الأولى نصها : ((بسم الله الرحمن الرحيم . الله لا اله الا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الارض من ذا الذي يشفع عنده (الا بانه يعلم ما بين) (٢) ايديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشئ (من علمه) (٣) الا بما شا' وسع كرسيه السموات والارض ولا يووده حفظهما وهو العلي العظيم)) (٤) .

وقد لمسنا في كتابة النص المذكور مميزات فنية أهمها :

١- وجود الترويس الخالي من (الزلف) في هامات الحروف المنتصبة وكذلك المدات القائمة لكثير من الحروف الأولية والمنفصلة علاوة على التسمير الممثل في نهايات الحروف المنفصلة وخاصة حرف الألف (٥) .

٢- وجود ظاهرة الترابط بين حروف الكلمات المتجاوزة كترابط حرفي الراء والحاء فسي كلمتي (الرحمن) و(الرحيم) وحرفي الهاء واللام في لفظة الجلالة وكلمة (لا) والميم واللام في كلمتي (القيوم) و(لا) والالف الأولية واللام في الكلمة (الا) علاوة على خاصية التسلسل الخطي وعدم تراكم الكلمات (٦) .

(١) أنظر الرسوم : ١٨٩ - ١٩٤ ، ١٩٦ - ١٩٨ ، ٢٠٠ ، ٢٠٨ ، ٢١٣ .

(٢) فقد النص المذكور من الآية لفقدان القطعة الرخامية التي نحت عليها في أعلى الاطار .

(٣) فقد النص المذكور من الآية لفقدان القطعة الرخامية التي نحت عليها في الجانب الايسر من الاطار .

(٤) البقرة : الآية ٢٥٥ .

أنظر الرسوم : ١٨٠٢ - ١٨٠٩ .

(٥) أنظر الرسوم السابقة .

(٦) أنظر الرسوم السابقة .

٣- محاولة ملء الفراغ بواسطة حركات الشكل والحروف التوضيحية واشكال الزينة الخطية والعناصر النهائية . ولعل أهم تلك العناصر الزخرفية هو العنصر الذي يعلوه حرف السين في كلمة (بسم) الذي يتكون من غصنين يقتربان من بعضهما ، ثم سرعان ما يتخذان شكلا دائريا مكونا من تداخل انصاف اقواس دائرية ، ويحدها يتجهان نحو الأعلى بصورة متوازية ، ثم يرتد كل منهما نحو الخارج لينتهي بنصف ورقية نخيلية (١) .

٤- جودة الكتابة والتقييد بنسب الحروف الفاضلة على غرار ما هو موجود في نصوص خط الثلث التي وجدت على مخلفات أتابكية .

٥ - تنفيذ الكتابة وعناصرها التزيينية بواسطة اسلوب الحفر البارز ، وتمثل ظاهرة القناع المسطح في جميع الحروف .

ويلي اطار المحراب من الداخل في كل جانب من جانبي التجويف عمود مضلع طوله (١ر٤ م) ذو قاعدة وتاج مكعبين يفصل بينهما وبين البدن حطبات ذات قطاعات محدبة ومقمرة وغائرة (٢) على غرار المسننات في تيجان وقواعد اعمدة محراب مزار بنات الحسن (٣) . ولكي يوفق الفنان بين بدن العمود المضلع من ناحية وبين كل من التاج والقاعدة من ناحية أخرى استحدث في نهايتي البدن مقرنصات صغيرة . وهي نفس الخاصية المعمارية التي استخدمت لنفس الغرض من قبل في أعمدة محراب الجامع الاموي (٤) ، ومحراب بنجة علي (٥) ، ومحراب مزار بنات الحسن (٦) .

وقد دون على الواجهة الخارجية والداخلية لكل تاج نص تذكاري بخط الثلث بدايته على تاج العمود . ((عمل ابراهيم أبوبكر (٧) . . بطي) ، ونهايته على تاج

(١) أنظر الرسوم السابقة .

(٢) أنظر المصور : ٥٢ ، ٥٣ .

(٣) أنظر الرسم : ٨٧ والصورة ٤٨ .

(٤) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٧ .

(٥) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٧ .

(٦) أنظر الرسم : ٨٧ والصورة ٤٨ .

(٧) كذا في الأصل والصحيح (ابي) لانه من الاسماء الخمسة التي تجر بالياء عادة .

العمود الايسر . (رحمه الله ورحم من ترجم عليه) . وهذا يضيف لنا النص المذكور أسما جديدا من أسماء الصانع والمرخمين القدماء في المدينة .

والذي لا حظناه على النص ان مميزات الفنية شبيهة بما هو ماثل في النص السابق على الاطار ما عدا صغر الحروف وندرة تزييناتها التي اقتضتها طبيعة النص . كما لاحظنا أيضا أن الكلمة الأخيرة من اسم الصانع الكائنة على تاج العمود الايمن قد دبت التلف الى بدايتها ولم يسبق منها في النهاية الا حرف الطاء المتصل بالياء الأخير وبقيها ركزة حرف وسطي مستلق متصل بالطاء من بدايته وربما يمثل حرف السين أو شبيهة أو حرف الباء وما يشابهه (١) ، ولما كانت المساحة لا تستوعب أكثر من حرف من هذه الحروف ، بالإضافة الى حرفي الالف واللام اللذين يستخدمان للتعريف عادة في مثل هذه الحالات لذا نرجح ان يكون الأسم في الأصل (الشطي ؟) أو احد الاسماء أو الالقاب المماثلة .

وهذا تكون مناقشتنا لهذا النص قد افصحت عن الاسم شبه الكامل لصانع المحراب الذي ورد بصورة غير كاملة في القراءات السابقة .

ويوجد نص آخر بخط الثلث على طريقة ابن الهوام على هيئة شريط كتابي يهدأ من أعلى تاج العمود الايمن ويستمر بصورة أفقية على المنطقة المحصورة بين أسفل باطن المقد وأعلى الصدر في المحراب ثم ينتهي بأعلى تاج العمود الايسر نصه : ((الصابرين والصادقين والقائمين والمنفقين والمستغفرين بالأسحار . شهد الله أنه لا اله الا هو والملائكة واولوا العلم قائما بالقسط لا اله الا هو العزيز الحكيم ان الدين عند الله الاسلام)) (٢) . ولهذا النص نفس المميزات الفنية التي لمسناها في كتابة شريط الاطار .

وما يحسن ذكره أن الأشرطة التي تمتد بصورة أفقية على العناصر المعمارية كالمداخل والمحاريب والشبابيك لم نعهد لها في الموصل من قبل هذا المحراب لانها - كما مر بنا - كانت تدور على اطرافها او تتوجهها من الأعلى . ولكن بنفس الوقت وجدت مثل هذه الأشرطة الأفقية في مناطق أخرى من العالم الاسلامي ، ولا سيما في مصر منذ العهد

(١) أنظر الرسم : ١٨١٠-١٨١١ .

(٢) ال عمران : الآية ١٧-١٨-١٩ .

أنظر الرسوم : ١٨١٢-١٨١٧ .

الفاطمي^(١) وانتقلت الى العهدين الأيوبي^(٢) والملوكي^(٣) . كما شاعت أيضا في سوريا خلال العهدين الأيوبي^(٤) والملوكي^(٥) . ولهذا فمن المرجح ان الخاصية المذكورة للاشرطة وطريقة تنفيذها على العناصر المعمارية انتقلت الى الموصل عن طريق سوريا أو مصر .

ويعملو الشريط الآف الذكر عقد مدبب ذو تجويف على هيئة نصف قبة وله واجهة عريضة مصنجة بصنجات هندسية ذات حواف مقعرة وغائرة ومستقيمة (صورة ٥٢) شبيهة تماما بما لمسناه من قبل في عقد محراب مزار بنات الحسن^(٦) . ويزين الحافة السفلى لواجهة العقد خطان مضموران .

أما صدر المحراب المصلح فشغل بصفين مزدوجين من المناطق الهندسية المستطيلة التي تنتهي من الأعلى بأقواس مفصصة تعتمد في تكوينها على التدوير والانكسار (صورة ٥٣) . على غرار المنطقة التي تزين صدر محراب مزار السيدة زينب في سنجار من العهد الأتابكي^(٧) .

ويتوج المحراب افرز من الزخارف المعمارية على هيئة المقرنصات المتتابعة يشغل كلا منها ورقة نخيلية ثلاثية ذات أنصال تتميز بعرضها وتدببها رؤوسها ووجود المقرنصات داخلها^(٨) . ويعملو الافريز المذكور شريط كتابي بقلم الثلث على طريقة

(١) Grube, The World of Islam , P. 65 , Fig . 26 .

(٢) حسن عهد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، لوحة ١٩ .

(٣) سنية قراغة : مساجد ودول ، ص ٢٣٥ .

(٤) Abbu, The Ayyubid Domed Buildings of Syria , Vol . 3 , Fig. 342 .

(٥) عهد القادر الريحاني : الأبنية الأثرية في دمشق (المدرسة الجقمقجية) ، صورة ٥٥ .

(٦) أنظر الرسم : ٨٧ والصورة ٤٨ .

(٧) الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٩٨ .

(٨) أنظر الصور : ٥٢ ، ١٩٥٤ والرسم ١٢٥٥ .

ابن البواب يتضمن النص الآتي : ((انما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر واقام الصلوة واتا (١) الزكوة ولم يخش (٢) الا الله فعسى أولئك أن يكونوا (٣) من المهتدين)) (٤). والصفات الفنية بكتابة هذا النص مماثلة لنفس المميزات التي رأيناها في نصوص المحرّاب السابقة .

وطبيعة الأفريز وما يشغله من أوراق نخيلية وتوجيهه بشرط مدون بقلم الثلث على طريقة ابن البواب وبالجودة التي لاحظناها فيه بعد كل ذلك من المميزات التي امتازت بها معظم المداخل المنسوبة الى عهد بدر الدين لؤلؤ (٦٣٠-٦٥٧هـ) (٥). لذا نستبعد عودته منذ الأصل الى المحرّاب . وما يجذر التثويه به أن الأفريز الزخرفي والشريط الكتابي المذكورين لم نجدهما ضمن قطع المحرّاب المبعثرة التي حاولنا ترتيبها ، وانما وجدناهما يتوجان مدخل المصلى الحديث (صورة ١٩٥) .

وبعد فعلى الرغم من كثرة نصوص المحرّاب فانها لم تتضمن نصا مؤرخا ، كما أن كتب التراجم والوفيات لم تسعفنا للتعرف على شخصية صانعه - كما بينا - ومع هذا فـ السيدة نجاة يونس قد استبعدت نسبته الى العهد السلجوقي أو الأتابكي معتمدة على قلة زخارفه وعلى طبيعة عقده المديب المصنح ذي الواجهة الواسعة ، الذي كان قليل الشيوع في المهديين المذكورين (٦) . وحسب ترجيحي ان الأدلة التي أوردتها السيدة المذكورة لا تكفي لصحة رأيها وذلك لعدم تمكننا من فحص اجزاء المحرّاب على الطبيعة واكتشافها بما توضحه الصور الفوتوغرافية فقط .

وللبحث في أمر العهد الذي يرقى اليه المحرّاب سنسلك طريق الدراسة المقارنة معتمدين على النواحي التالية .

-
- (١) كذا في الأصل والصحيح (آتي) .
 - (٢) كذا في الأصل والصحيح (يخش) لانها مجزومة .
 - (٣) كذا في الأصل والصحيح (يكونوا) .
 - (٤) أنظر الصور السابقة والرسوم ١٦٤٤ - ١٦٤٦ . التوبة : الآية ١٩ .
 - (٥) أنظر الرسوم : ٥٢٦ ٥٠٤ ٤٦٤ ٤٢٠ .
 - (٦) نجاة يونس : المرجع السابق ص ١٩٤ .

١- الناحية المعمارية والتخطيط : ان تخطيط المحاريب ذات التجاويف المضلعة لسم عهد هـ، الا في عصر بدر الدين لؤلؤ . كما في محراب الجامع النوري هـ ثم امتد الى الفترة الأيلخانية الاولى هـ كما في محرابي بنجة علي (٦٨٦ هـ) ومزاربنات الحسن المعاصر له كما أوردنا . أما الاعمدة المضلعة فعلى الرغم من تواجدها خلال العهدين الأتابكي والأيلخاني هـ، الا أنها كانت في العهد الأتابكي اكثر شيوعا منها في العهد الأيلخاني من ناحية هـ وأن استعمالها في المحاريب ظهر في بداية الأمر في محراب الجامع النوري (١) هـ ثم تمثل فيما بعد في محراب مزار بنجة علي (٢) الاتقي الذكر من ناحية أخرى . بينما هيئة النيجان والقواعد المكعبة ذات الحطبات المحدبة والمقمرة في المحراب ، وكذلك عقده المذهب ذو الواجهة العريضة المصنجة بصنجات ذات حواف مقمرة وغائرة لم نعهد لها الا في محراب مزاربنات الحسن السابق الذكر كما أسلفنا .

٢- الناحية الزخرفية : أن الخطوط المضمورة المزينة للحافة السفلى في واجهة المقيد لم نعهد لها في الموصل هـ، الا في الفترة الأتابكية . كما في مدخل مزار الامام عبيد الرحمن (٣) (النصف الثاني من القرن السادس الهجري) ومحراب الجامع النوري الذي أوردنا ذكره هـ ، ومحراب جامع جمشيد (٤) (٦٠٠ هـ) .

٣- مميزات الخط وطبيعة الكتابة : بينا أن نصوص المحراب دونت بخط الثلث علي طريقة ابن الهواب وكانت في منتهى الدقة والاتقان الذي لم نعهد هـ الا في نصوص عناصر معمارية منسوبة الى عصر بدر الدين لؤلؤ هـ ، كما في نصوص محراب الجامع النوري (٥) هـ ، ومدخلي مزار الامام عون الدين مثلا (٦) . بينما كانت نصوص الفترة

(١) الجمعة : المرجع السابق ص ٣٠١ ، رسم ٢٨١ ، كذلك أنظر الصورة ٦١ .

(٢) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٧ .

(٣) أنظر الرسم : ٤٠ والصور : ١١٥١٠ .

(٤) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ١٤٦ وصورة ٣٨ .

(٥) المرجع نفسه ، رسم ٢٨٣ وصورة ٨١ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٤١٨ - ١٤٢٤ ، ١٤٢٨ ، ١٤٢٩ ، ١٤٣٦ ، ١٤٤٣ ، ١٤٥٧ ، ١٤٥٨ ، ١٤٥٩ .

الأيُلخانية دون ذلك من حيث الجودة • مثل نصوص مدخل الرجال في كنيسة
مارأشعيا (١) ، ومحرابي مزار بنجة علي (٢) ، ومزار بنات الحسن (٣) .

واستنادا لما تقدم نرجح نسبة المحراب الى فترة بدر الدين لؤلؤ (٦٣٠-٦٥٢ هـ)
من العهد الأتابكي أو الفترة الاولى من العهد الأيُلخاني •

(١) أنظر الرسوم : ١٥٢٢ ، ١٥٢٣ •

(٢) أنظر الرسوم : ١٥٣٨ - ١٥٤١ ، ١٥٤٦ - ١٥٥٩ •

(٣) أنظر الرسوم : ١٥٧٨ - ١٥٨٥ •

الفصل الثالث

الشباب والطاقات الواعدة

الفصل الثالث

الشبابيك والطاقيات

اولا / الشبابيك

١- شباك جامع الامام الباهر

يقع الشباك في الحائط الشمالي لغرفة الحضرة في الجامع المذكور (رسم ٢٦) . وهو متكون من عدة قطع من الرخام الأزرق على هيئة اطار مستطيل ارتفاعه (٢٧م) ، وعرضه (١٧م) ، وثخنه (١٨ سم) يحف بفتحة مستطيلة طولها (١٦م) ، وعرضها (١م) تعلوها عتبة مصنوعة يرتكز عليها عقد منبسط . ويتيح كل ذلك شريط كتابي (١) .

ويعد الشباك من العناصر المعمارية التي لم تدرس ولم تنشر في السابق ، ما عدا قراءة شريطه الكتابي التي لم تسلم من هفوات نتيجة أخطاء ونقصان بعض الكلمات ، كما يتضح لنا فيما بعد .

ولا طار الشباك افريزان : أحدهما خارجي يتوسط الاطار تقريبا وهو من نوع الافاريز الموجبة التي تلازمها أخاديد بسيطة من الخارج . ويمتاز بانكساره من كل جانب قبيل وصوله الأرضية بحوالي (٤ سم) على هيئة الزاوية القائمة ، ثم ينتهي بقاعدة بوقية يعملوها انحناء شبيه بالقوس المقلوب (٢) . وهو من هذه الناحية مماثل لأفاريز بعض أطر المداخل والمحاريب الأتابكية والأيلخانية (٣) .

أما الافريز الثاني فيحاذي حافة الاطار الداخلية ويحف بفتحة الشباك ، وهو من نوع الافاريز المقمرة ، ويمتاز بانتهاشه على هيئة المقرنص المقلوب على ارتفاع (١٢ سم) من الأرضية (٤) . وهذا يكون مما يميز الكثير من الافاريز المماثلة التي وجدناها على أطر بعض المداخل الأتابكية والأيلخانية (٥) .

(١) أنظر الرسوم : ٩٨ ، ٩٩ والصورة ٦٧ .

(٢) أنظر الرسوم والصور السابقة ، وكذلك الرسم (٢١) .

(٣) أنظر الرسوم : ٤٤ ، ٥٢ ، ٦٦ ، ٨٧ .

(٤) أنظر الرسوم السابقة .

(٥) أنظر الرسوم : ٤٤ ، ٥٢ ، ٦٠ ، ٧٢ ، ٧٣ .

ويتمركز في كل زاوية من زاويتي الفتحة من الأعلى كاهل خال من المعالم الزخرفية . ويمتاز بحافته المنعرجة واتساعه التدريجي من الأسفل نحو الأعلى (١) . وهو بذلك يماثل تماما كوابيل المداخل الأيلخانية (٢) .

وللشباك عتبة عليا مستطيلة (١١١ × ٤٤ ر.م) تتكون من خمس قطع مصنجة بصلجات على هيئة الأقواس الثلاثية المطولة تنتهي رؤوسها بثلاث شبيهة برؤوس الحراب (٣) .

ويعلو العتبة عقد منقطع يتكون من ثلاث قطع مصنجة تتكون كل قطعة من أطراف مستقيمة بصورة عودية ، ماعدا الأطراف الخارجية للصلجات الجانبية ، إذ تميل قليلا نحو الخارج لتزيد من اتساع الصنجة كلما امتدت نحو الأعلى (٤) . وهو ما لاحظناه في جميع العقود المنطحة في مداخل المسجدين الأتابكي (٥) والأيلخاني (٦) .

وللعقد ظاهرة فنية تتجلى في وجود فصوص غائرة شبه دائرية في حافته السفلى (٧) . وقد وجدت مثل هذه الظاهرة أيضا في بعض العقود المماثلة في المداخل الأتابكية (٨) ، والأيلخانية (٩) .

والشباك برمته متوج بشريط كتابي بخط الثلث نصه (هذا ما تقرب بهمل هذا الشباك خواجه شرف الدين حسين البيهقي تقبل الله منه وحشره في زمرة مواليد) (١٠) .

-
- (١) أنظر الرسوم : ٣٠٦٥٩٨ والصورة ٦٧ .
 - (٢) أنظر الرسوم : ٢٩٤ - ٣٠٥ .
 - (٣) أنظر الرسم : ٩٨ والصورة ٦٧ .
 - (٤) أنظر الرسم والصورة السابقة .
 - (٥) أنظر الرسوم : ٤٨٠٤٦٠٤٤٠٤٢٠٤٠ .
 - (٦) أنظر الرسوم : ٧٥٠٧٣٠٧٠٠٦٦ .
 - (٧) أنظر الرسم : ٩٨ والصورة ٦٧ .
 - (٨) أنظر الرسوم : ٥٠٠٤٦٠٤٤٠ .
 - (٩) أنظر الرسوم : ٧٣٠٦٦ .
 - (١٠) أنظر الرسوم : ١٥٩٨٠٩٨ - ١٦٠٠ والصورة ٦٧ .

وعلى الأغلب أن النص غير كامل من النهاية ، علما بأنني لم أستطع تبين ذلك النقص نظرا لوجود الحائط المستحدث في الفترات اللاحقة الذي طمر مؤخرة النص .

وقد قرأ النص قبلنا كل من سيوفي والديوه جي ، إلا أنهما لم يفلحا في قراءته قراءة سليمة ، فقد ظنا أن كلمة (البيهقي) هي (البدهقي) ، كما أنهما بنفس الوقت لم يتنبها إلى وجود كلمة (منه) (١) .

والنص قد اشتمل على عبارات انشائية في مقدمته وعبارات دلحائية في نهايته ، بالإضافة إلى اسم الشخص المنشئ ونسبه وأحد القابسه .

ولنا بعض الملاحظات حول ما يحتويه النص من مدلولات .

فنرى أن العبارة الانشائية (هذا ما تقرب بعمل هذا الشباك) تدل على أن الشخص الوارد بالنص (شرف الدين حسين) هو الذي أمر بعمل الشباك من ماله الخاص تقربا إلى الله تعالى ، وليس المقصود به الصانع الذي قام بنجث الشباك وتركيبه .

وقد استندنا في ذلك على ورود عبارات مماثلة على بعض مخلفات الموصل الأثرية لها نفس المدلول من ناحية (٢) ، ولأن الشخص على ما يظهر ذو شخصية مرموقة مسن جراء لقبه (خواجه) من ناحية أخرى .

وخواجه لفظ فارسي بمعنى المعلم أو الكاتب أو التاجر أو الشيخ أو السيد . وقد استعمل في العالم الاسلامي كلقب عام . وكان يأتي أحيانا في أول الألقاب . وكان هذا اللقب يطلق أحيانا على من يمت بصلة إلى الأصل الفارسي : ومن ذلك إطلاقه على الخواجا مصطفى بن الخواجا محمود بن الخواجا رستم البرصاوى ، المشرف على بعض التجديدات في الجامع الأزهر في عهد الملك الأشرف قايتباى في نص بتاريخ سنة ٩٠٠ هـ في الجامع الأزهر . فضلا عن ذلك فقد استعمل اللقب في عصر المماليك ضمن القاب التجار الأعاجم من الفرس ونحوهم .

(١) الديوه جي : مجموع الكتابات المحررة في ابنية مدينة الموصل ، ص ١٤٦ .

(٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٠٨ ، ١٣١ ، ١٤٣ ، ٢٦٨ .

وقد استعمل كتاب الانشاء في عصر الماليك كذلك اللقب مضافا الى 'يا' النسبة: (الخواجكي) بزيادة الكاف التي تدخل في الفارسية مع 'يا' النسبة في هذه الحالة (١) .

كما اننا نرى أن الكلمتين اللتين تتصدران العبارة الانشائية السابقة وهما (هذا ما) أديا الى ضعف في تركيبها، وخاصة بعد تكرار الكلمة (هذا) مرة ثانية بالنص، ولـسـو أنهما خلتا منها لاستقامت ودلت على المراد دلالة سليمة شأنها في ذلك شأن معظم المبارات المماثلة التي وردت على الآثار المعمارية في المدينة (٢) .

أما كلمة (البهقي) فتدل على نسبة الشخص المذكور الى موطنه الأصلي (ببهقي) وهي قرية في الجنوب الشرقي لخراسان (٣) .

ولم نتمكن من العثور على ترجمة للشخص المنشئ الوارد بالنص، ولكننا اذا أخذنا بنظر الاعتبار ان لقب (خواجه) يطلق بصورة عامة على اشخاص ينتمون الى الأصل الفارسي من جهة، وان الموطن الأصلي لهذا الشخص احدى قرى خراسان، كما يستدل عليها عندها نرجح أنه فارسي الأصل والموطن .

وفي كتابة النص المدون بخط الثلث على طريقة ابن البواب بعض الملاحظات العامة والمميزات الفنية نورد أهمها :

١- عدم التوفيق بين المساحة المخصصة والكتابة المنفذة عليها، مما أدى الى عدم التناسق في توزيع الكلمات في النص (٤) .

٢- ضعف الخط المائل في الكتابة اذا ما قيـم بجودته التي بلغت في العهد الاتاكي، ولا سيما فترة بدر الدين لؤلؤ، وهذا الضعف لم يقتصر على رسم الحروف من قبل الخطاط فحسب، بل تعداه الى النقار الذي قام بحفر تلك الحروف بحيث لم يتمكن من تخليصها من الأرضيات المحيطة بها فترك بعضها على حالها، الا من حـرزوز

(١) د . حسن الهاش : الألقاب الاسلامية، ص ٢٧٩ - ٢٨٠ .

(٢) الجمعة : المرجع السابق، ص ١٠٨، ١٣١، ١٤٣، ٢٦٨ .

(٣) أبو الفضل البهقي : تاريخ البهقي، ترجمه الى العربية يحيى الخشاب وصادق نشأت، القاهرة ١٣٧٦ هـ / ١٩٥٦ م، ص ٥ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٥٩٨ - ١٦٠٠

بسيطة توضح وجود الحروف، ويتجلى ذلك في القسم الأخير من النص (١) .

٣- الترويس في رؤوس بعض الحروف الأولية كالالف واللام والتاء . كما رسمت نهاية حرف الالف الاولي بهيئات متعددة فمنها ما كان (مشعرا) ويلاحظ ذلك في كلمة (هذا) الاولي ، ومنها ما كان (مطلقا) ونجد ذلك في كلمة (هذا) الثانية ، ومنها ما كان (محرفا) كما في كلمة (الدين) . كما أن الكاتب رسم حرف الهاء الوسطي في كلمة (البيهقي) شبيهها برسم الهاء الاولي الذي يطلق عليه اصطلاح (وجه الهر) (٢) . مما جعل البعض يقرأ الكلمة على غير حقيقتها كما اسلفنا .

٤- وجود ركزة لوزية تخرج من حرف الالف الاخير المتصل ونشاهد ذلك في كلمة (ما) . وهو من بقايا تأثير الخط الكوفي (٣) .

٥- الشكل والتزيين الخطي وي شاهد ذلك في وجود الفتحة والوردة الخطية والمنصبـر الهلالي المخلق ، بالإضافة الى الورقة ذات الأنصال المتعددة التي تعلو حرف الياـء الراجع في كلمة (في) (٤) .

٦- القطاع المسطح للحروف وتنفيذها بواسطة الحفر الراسي .

وبعد فالشباك لا يحمل تاريخا مدونا ، كما أن الشخص المنشئ لم نسمفنا كتب التراجم والوفيات في التعرف عن تاريخه . ولهذا توجب علينا استخدام الدراسة المقارنة لرد الشباك الى اقرب تاريخ يمكن نسبته اليه .

١ . العناصر الفنية والمعمارية : ان الافاريز المنحوتة على الاطار وجدت على آثار معمارية أثابكية وأيلخانية على حد سواء - كما ذكرنا - ولهذا لا يمكن أن يعول عليها في رد المحراب الى أحد المهددين ، وينطبق نفس الشيء على المقعد المنبطح ذو الحافة السفلى المفصصة . ولكن من ناحية أخرى نجد أن الكوابيل تشبه من حيث الهيئـة الكوابيل الاثابكية والايلخانية ، ولكن خلوها من المعالم الزخرفية يدخلها نسطاق

(١) أنظر الرسوم : ١٥٩٨ - ١٦٠٠ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٥٩٨ ، ١٥٩٩ ، ١٦٠١ ، ١٦٠٣ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٥٩٨ ، ١٦٠١ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٥٩٨ - ١٦٠٠ .

الكوابيل الأيلخانية (١) . ويخرجها من نطاق الكوابيل الأتابكية المثيرة بزخارفها (٢) . كما أن شكل الصنجات وإن كانت تشبه إلى حد كبير شكل الصنجات الأتابكية والصنجات الأيلخانية على حد سواء بغض النظر عن بعض الاختلافات الطفيفة ، إلا أن خلوها من المعالم الزخرفية والكتابية هي الأخرى تجعلنا نرجح نسبتها إلى العهد الأيلخاني . لأن معظم الصنجات الأتابكية إن لم يكن جميعها شغلت بالزخارف والكتابات والتصاوير البشرية والحيوانية (٣) .

ب . المميزات الخطية والكتابية : إن الضعف الذي وجدناه في خط الثلث ، وعدم التوفيق بين الكلمات والمساحات المخصصة لها ، وقلة التزيينات الخطية ، وتحوير بعض عناصرها كالوردة الخطية التي يملوها قوس دائري صغير كل ذلك لم يكن مألوفاً بالمعهد الأتابكي الذي بلغ فيه خط الثلث وتزييناته أوج رقيها (٤) ، ولكنه تمثل في كتابات العهد الأيلخاني . مثل كتابات مزار بنجة علي (٦٨٦ هـ) (٥) ، ومحراب مزار بنات الحسن المعاصر له (٦) ، مما يجعلنا نرجح عودة الشباك إلى فترة معاصره لهما .

وإذا أخذنا بنظر الاعتبار أن الجامع جدد في العهد الأيلخاني سنة ٦٩٩ هـ (٧) ، عندها نرجح أن الشباك يرقى إلى ذلك التجديد وأنه يعود إلى الفترة الأيلخانية الأولى .

(١) أنظر الرسوم : ٢٩٤ - ٣٠٥ .

(٢) أنظر الرسوم : ٢٧٩ - ٢٨٢ ، ٢٨٥ - ٢٨٥ .

(٣) أنظر الرسوم : ٤٨٥ ، ٤٦٥ ، ٤٤٥ ، ٤٢٥ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٣٤٠ - ١٤٠٤ ، ١٣٦١ - ١٤١٨ ، ١٤١٠ - ١٤٢٤ ، ١٤٢٩ - ١٤٣٠ ، ١٤٣٦ - ١٤٤٣ ، ١٤٥٧ - ١٤٥٨ ، ١٤٨٥ - ١٤٩٣ ، ١٥٠٣ - ١٥٠٨ ، ١٥٠٩ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٥٣٨ - ١٥٤٦ ، ١٥٤١ - ١٥٥٩ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٥٧٨ - ١٥٨٥ .

(٧) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٤٦ ، حاشية ١ .

٢- شباك حضرة مزار الامام محمد بن الحنفية

يقع الشباك في الحائط الشرقي لغرفة الضريح الذي تملوه القبة في مزار الامام محمد بن الحنفية (١) ويعد من أهم الشبائيك التي وصلتنا من العهد الأيلخاني نظرا للتاريخ المدون عليه وهو سنة (٧٣١ هـ) (رسم ٢٥١) الذي لم يفصح عن الفترة الزمنية للشباك فحسبنا، وانما يساعدنا في التعرف على التاريخ التقريبي لكثير من المخلفات الأثرية غير المؤرخة عن طريق الدراسة المقارنة .

والشباك مؤلف من عدة قطع من الرخام الاسود الداكن ركبت على هيئة إطار مستطيل (٢١٧ × ٤٥ ر.م) نحتت عليه عدة أفاريز صماء وأخرى مزخرفة تحف بشرائط كتابي مطعم، وكل ذلك يحيط بفتحة ارتفاعها (٩٢ ر.م) وعرضها (٨٢ ر.م) تعلوها عتبة مصنجة تكتنفها كتابات مطعمة، ويتمركز كابل في كل ركن من ركنيها العلويين (٢) .

وللاطار أفريز خارجي أصم مسطح ينحدر مشطوفا نحو الداخل، يليه شريط كتابي محاط بأفاريز زخرفية، ويعد ثذ يظالمنا أفريز داخلي أصم يحيط بالفتحة والعتبة العليا على هيئة بروز مديب ذو جوانب مشطوفة يوازيه من الخارج أخدود على شكل الزاوية الحادة (٣) .

ولعلم أهم ما في الإطار هو الشريط الكتابي الذي خط بقلم الثلث بطريقة ياقوت المستعصي (٤) نصه (بسم الله الرحمن الرحيم . قل لا أسألكم عليه أجراً إلا المودة في القربى) (٥) .
انما يريد الله ليذهب عنكم الرجس أهل البيت ويطهركم تطهيراً (٦) .

ومن الملاحظات الفنية العامة التي يجدر الإشارة إليها في الشريط هي :

- (١) أنظر الرسم : ٢٨ رقم (٤) .
 - (٢) أنظر الرسم : ١٠٠ والصورة ٦٨ .
 - (٣) أنظر الرسم والصورة السابقة .
 - (٤) يعد هذا النص من أهم النصوص المؤرخة بخط الثلث على طريقة ياقوت المستعصي . هذا وقد نوهنا الى هذه الطريقة من حيث مميزاتها الفنية عند دراستنا كتابات المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة
 - (٥) الشورى : الآية : ٢٣ .
 - (٦) الأحزاب : الآية : ٣٢ .
- أنظر الرسم : ١٠٠ ، ١٦٠٥ - ١٦٠٨ والصورة ٦٨ .

اولا / احاطة الكتابة باطار مسطح رشيق ذي بداية ونهاية منخلقة على هيئة القصوص المنفص ويحول في كل زاوية من الزاويتين العلويتين الى دائرة كبيرة تكتنفها دائرتان آخريتان ترتبط بالاطار من الأعلى والأسفل بخطوط مضمورة (١) .

والدوائر المذكورة أصبحت بمثابة فواصل بين الأقسام العمودية للكتابة فسي الجوانب والقسم الأفقي في الأعلى . وكان بإمكان الفنان أن يستغني عن هذه الفواصل ويعيد الانسجام الفني للنص وعدم تقسيمه كما هو الحال في معظم النصوص الأتابكية والأيلخانية على المخلفات المعمارية المشابهة . ولكن استحداث الدوائر ربما كان تخلصا من المشكلة التي قد تجابهه في هذه الزوايا لدى تحول الكتابة من الوضعية العمودية الى الوضعية الأفقية ، أو أن الفنان تعتمد في ذلك ظنا منه أنها تسووي غرضنا فنيا جميلا .

والشريط الكتابي يرمته أحيط من الجوانب الخارجية والدخلية بأفريز رشيق من الزخارف النباتية تعتمد في تكوينها على تكرار الوحدات الزخرفية المشابهة (٢) . يتكون كل وحدة من ورقة عنب ثلاثية الأنصال ولا يشذ عن ذلك سوى الأوراق التي تشغل الزوايا العليا التي تكونت نتيجة انكسار الأفريز وتحولها من الوضعية العمودية الى الوضعية الأفقية ، حيث تتكون الواحدة منها من ورقة نخيلية ثلاثية الأنصال . وجميع الأوراق المذكورة ترتبط فيما بينها من الأسفل بأغصان رشيقية منحنية (٣) .

ثانيا / أن الشريط الكتابي وما يحيطه من أفريز زخرفية وما يكتنفه من كتابات نفذت جميعها بمستوى الأرضية القائمة عليها ، وذلك بعد حفرها على الأرضية وتطعيمها بمادة الجبس .

وطريقة التطعيم بالجبس سادت في الفترة الأيلخانية بعد التدهور الذي تعرضت له طريقة التطعيم بالرخام التي ظهرت في الفترة الأتابكية وبلغت أوج نضوجها في نهاية

(١) أنظر الرسم : ١٠٠ والصورة ٦٨ .

(٢) نوهنا الى مثل هذه المواضع الزخرفية عند دراستنا زخارف الشهابيك في الفصل الثالث من الباب الأول في الصفحة ٢٥٩ .

(٣) أنظر الرسوم : ٨٩٨ و ١٠٠ والصورة ٦٨ .

الفترة ذاتها وامتدت الى الفترة الأيلخانية بصورة غير متقنة، ثم استبدلت بالطريقة الثانية البسيطة، وهي التطعيم بالجس نتيجة هجرة كثير من فناني المدينة أمام الزحف المغولي (١).

وللخط في الشريط مميزات فنية متعددة منها :

- ١- رشاقة الحروف وقلة امثالها وطول مدات القائمة منها على حساب عرضها (٢).
 - ٢- وجود خاصية الترويس في رؤوس بعض الحروف الأولية كالالف والباء واللام والياء والرأس الطليق لحرف الهاء والرأس الخلفي للهاء المعرأة غير المتصلة (٣). وعلى الرغم من شيوع خاصية الترويس في العهد الأتابكي، لكنها هنا تطورت وذلك بزيادة طول الرأس وقلة تضخمه عما كان عليه في العهد السابق. بالاضافة الى انشقاق ركزة من واجهة الرأس السفلى التي يطلق عليها اصطلاح (الزلف أو الاضافـة) واستطالة الرأس والاضافة من الخصائص المهمة التي تمثلت في خطوط العصر الأيلخاني ولم نعهد لها في العهد الأتابكي. وبعد ذلك نتيجة لتحول الكتابة بخط الثلث من طريقة ابن البواب الى طريقة المستعصي التي تميزت بهذه الخاصية.
 - ٣- وضوح خاصية التشجير في نهاية حرف الالف الأولي اكثر مما كانت عليه في العهد الأتابكي بسبب زيادة تقوس التشجير وانحناءه نحو الامام والاعلى (٤).
 - ٤- الرسم الجديد لبعض الحروف عما كان عليه في العهد الأتابكي. ومن أمثلة ذلك حرف الواو المتصل الذي أصبح (مخطوفا) (٥) بعد أن كان (مجموعا) (٦).
 - ٥- وجود حركات الشكل والتنوين (٧). وعلى الرغم من شيوع معظم هذه الحركات فسي
-
- (١) تعرضنا الى طرق تطعيم الرخام في الموصل عند تطرقنا الى اساليب تصنيع هذه المادة في تهيد البحث في الصفحة ٤٠٤٣٩.
 - (٢) أنظر الرسوم : ١٦٠٥، ١٦٠٩، ١٦١١، ١٦١٣.
 - (٣) أنظر الرسوم السابقة.
 - (٤) أنظر الرسوم : ١٦٠٥، ١٦٠٩.
 - (٥) أنظر الرسوم : ١٦٠٦، ١٦١٢.
 - (٦) أنظر الرسوم : ١٣٦٧، ١٣٦٩، ١٤٢٥، ١٤٤٨، ١٥٠٠.
 - (٧) أنظر الرسوم : ١٦٠٥، ١٦٠٨.

المشهد الأتابكي ، إلا أن وجود الفتحة فوق الشدة وحركات التنوين لم تكن مألوفة .
في المشهد المذكور .

٦- التزيين الخطي بالزخارف النهائية التي تكون على هيئة أغصان تخرج منها أنصـال مختلفة يتميز بعضها بوجود القيمان المجوفة والروءوس الرشيقة الملثوية ، وكذلك وجود الأوراق الثلاثية الرشيقة (١) .

ومع أن الزخارف النهائية وجدت كترينيات في كتابات المشهد الأتابكي ، إلا أنها كانت أقل رشاقة ، وهذه الرشاقة جاءت متمشية مع رشاقة الحروف ، كذلك نلاحظ أنها بعض الحروف الأخيرة بوريقات (٢) . وهي ميزة لم نجدها في الكتابات السابقة للمشهد الأيلخاني . وقد وجدنا مثل هذه الميزة في كتابات محراب مزار بنسبـات الحسن (٣) المنسوب إلى الفترة الأيلخانية الأولى .

٧- الترابط بين بعض الحروف كترابط حرفي الراء والحاء في كلمتي (الرحمن) و (الرحيم) ، وبين حرفي الراء والنون في كلمتي (القري) و (انما) ، وبين حرفي الواو والطاء في الكلمة (ويظهركم) (٤) . وهذا النوع من الترابط يعد تطورا في هذه الكتابة لأنه كان في المشهد الأتابكي يحصل بين حرفين متجاورين في الكلمة الواحدة ، في حين أن الترابط بين حرفين من كلمتين مختلفتين فهو نادر جدا .

وإذا انتقلنا إلى فتحة الشباك فنرى كابل كل زاوية من زاويتيها العلويتين يتميز بالرشاقة وخلوه من الزخرفة ويكون واجهته الامامية الطليقة من أفاريز مختلفة القطاعات من مقمرة ومحدبة وغائرة ومسطحة . وقد خلا الكابل من المعالم الزخرفية (٥) .

وبخصوص المعنبة العليا التي تعلو الفتحة فقد نحتت عليها صنجات كاملة ونصيفية ذات

(١) أنظر الرسوم : ١٦٠٥ - ١٦٠٨ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٦٠٩ - ١٦١٣ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٥٧٨ - ١٥٨٣ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٠٠ ، ١٦٠٥ ، ١٦٠٧ ، ١٦٠٨ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٠٠ ، ٢٩٠ ، والصورة ٦٧ .

هيئات كأسية (١) . وهو الشكل المفضل لمعظم صنوج المنهات في المهد الأيلخاني (٢) ،
في حين ندر وجوده في المهد الأتابكي الذي سبقه (٣) .

وشغلت الصنجات بنسب كتابي بخط الثلث على طريقة المستعصي يتألف من ستة
صفوف تتضمن المبارات التالية :

١- جدد هذا الشباك المبارك في

٢- ولاية المولى الحسيب النسيب الطاهر النقلي (؟ كمال

٣- الدين حيدر بن شرف

٤- الدين محمد بن عبيد الله الحسيني

٥- اعز الله أنصاره في شهر

٦- سنة احد (٤) وثلاثين (٥) وسبعماية هلالية (٦) .

ولنا بعض التحفظ على قراءة الكلمة قبل الأخيرة في الصف الثاني ، فهي تعني اللقب
(النقي) أو النقيب) . وقد جاء التحفظ نتيجة نقصان الكلمة منذ الأصل حيث لم يظهر
منها الا (النقذ ٠٠) ، وذلك لوقوعها في نهاية الجانب الأيسر للمنهة بحيث قصرت
المساحة المخصصة لها .

ولا نتمكن من البت بامر الكلمة بصورة قطعية لأن اللقبين وردا ضمن النصوص
الخاصة بآل البيت من العلويين أو المنتسبين اليهم ، فلقب (النقي) كان يصـدق

(١) أنظر الرسوم : ٢٥١٤١٠٠ والصورة ٦٧ .

(٢) أنظر الرسوم : ٨٠٤٧٥٤٧٣٤٧٢٤٦٦٤٦٢٤٦٠ .

(٣) أنظر الرسوم : ٥٠٤٤٨٤٤٦٤٤٤ .

(٤) كذا في الأصل والصحيح (احدى) .

(٥) كذا في الأصل والصحيح (ثلاثين) او (ثلاثين) جريا على طريقة كتابة النصوص
القرآنية .

(٦) أنظر الرسوم : ٢٥١٤١٠٠ والصورة ٦٧ .

أحد القاب الامام الحسين بن علي (رض) (١) . كما ورد في المصر الفاطمي (٢) . أما لقب (النقيب) فعلى الرغم من مدلولاته المتعددة، إلا أنه استعمل بصفة خاصة لنقيب الاشراف من العلويين (٣) ، والرجل هنا حسيني منسوب اليهم . ولكننا نرجح ان اللقب في نصنا (النقي) - على الرغم من وجود ركزة اليا الوسطية بعد حرف القاف التي لا ترد عادة في حرف اليا الأخير - لأنه ينسجم مع اللقب الذي سبقه وهو الطاهر (الطاهر) . بينما لو كان (النقيب) لورد قبل (الطاهر) ليمشى مع سمعة اللقبين السابقين وهما (الحسيب) و (النسيب) .

ومما يجدر ذكره أن النص سبقنا الى قراءته كل من : سيوفي والدوه جي وهرزفيلد ، ولكن جميع تلك القراءات لم تسلم من هفوات كزيادة ونقصان وتقديم وتأخير واخطاء (٤) .

(١) الخليلي : المدخل الى موسوعة المعينات المقدسة ، ص ١٧٩ .

(٢) د . حسن الهاشما : الألقاب الاسلامية في التاريخ والوثائق والآثار ، ص ٥٣٥ .

(٣) د . حسن الهاشما : الفنون الاسلامية والوظائف على الآثار العربية ، ج ٣ ، ص ١٢٩٧ .

(٤) لا يمكن قراءة النص حسب الترتيب بالنسبة لمنتجات الصفيين الثالث والرابع، لأن للشيخ سيوفي الى ارتباك القراءة .

وسنورد قراءة النص حسب ترتيب صفوفه لتبين ذلك الارتباك بوضوح .

١- جدد هذا الشباك المبارك في

٢- ولاية المولى الحسيب النسيب الطاهر النقي

٣- الدين حيدر بن شرف كمال

٤- الدين محمد بن عبيد الله الحسيني

٥- اعز الله أنصاره في شهور

٦- سنة احد وثلاث وسبعماية هلالية .

وسنكتفي هنا بذكر تلك القراءات ليستجلي القارئ منها الهفوات بعد مقارنتها
بقراءتنا الانفة الذكر .

فقد جاءت قراءة سيوفي على الوجه الآتي :

جدد هذا الشباك المبارك في

ولاية المولى الحسيب النسيب الطاهر النق

الدين حيد من بن شرف محمد

الدين محمد بن عيد الله الحسيني

اعز الله انصاره في شهور

سنة احد وثلاث وسبعمائة هلالية (١)

أما قراءة الديوه جي الذي حاول تحقيق ما جاء به سيوفي فوقع في هفوات أكثر من
سابقه . كما أضاف أسماء جديدة لم تكن بالنص أصلاً . وكانت قراءته على النحو الآتي :

جدد هذا الشباك المبارك في ولاية المولى الحسيب النقيب احمد ابو المبراس

محي الدين حيدره بن محمد شرف الدين بن محمد بن عيد الله الحسيني اعز الله
انصاره . في شهور سنة (واحد وثلاثين) وسبعمائة هلالية (٢) .

ونقل لنا استاذنا الدكتور حسن الهاشما نفس الاسم الذي أورده الديوه جي فسي
قراءته بعد اعتماده عليه (٣) .

(١) سيوفي : مجموع الكتابات المحررة ، ص ١٦٢ .

(٢) الديوه جي : المرجع السابق (المحقق) ، ص ١٠٦ ، الموصل في المهد
الأنابكي ، ص ١٣٤ ، حاشية ١ .

(٣) د . حسن الهاشما : المرجع السابق ، ج ٣ ، ص ١٢٩٧ .

بسينما كانت قراءة هرزفيلد على الوجه الآتي :

جدد هذا الشباك المبارك في

ولاية المولى الحسيب النسيب الطاهر النق

حيد مر بن شرف محمد

الدين محمد بن عبد الله الحسيني

اعز الله أنصاره في شهر

سنة أحد وثلثين و سبعمائة هـ (١) .

والجدير بالذكر أن الأستاذ يوسف ذنون قد نبه الى بعض هفوات تلك القراءة السابقة (٢) .

وللنص أهمية كبيرة تتجلى في النواحي التالية :

أ . كشف لنا عن ألقاب جديدة لم تردنا في النصوص السابقة استخدمت في العهد الأيلخاني مثل : الحسيب والنسيب والنقي .

فلقب الحسيب : مشتق من الحسب وهو ما يمدّه الانسان من مفاخر آبائه على ما ذكره جماعة من أهل اللغة . ولو أن البعض يقرر أن الحسب قد يكون في الرجل وأن لم يكن له آباء لهم شرف . وهو لقب فخري يطلق على الشرفاء من ولد علي بن أبي طالب (٣)

أما لقب النسيب : فمشتق من النسب وهو مرادف للحسب وهذا يكون لقب النسيب مرادفا للقب الحسيب ويشير الى نفس المعنى (٤) .

(١) Herzfeld , Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet , Band 11, P. 288 .

(٢) يوسف ذنون : دراسة جديدة لكتابات الموصل الأثرية ، ص ٢٣٠ ، حاشية ١٤ .

(٣) د . حسن الباشا : الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار ، ص ٢٥٩ .

(٤) الصفحة نفسها .

بينما لقب النقي : بمعنى النظيف والجمع انقيا، وكان اللقب في صيغة الجمع (أنقيا) يستعمل ضمن القاب آل النسي (ص) في العصر الفاطمي (١) .

بـ يزيل النص اللثام عن اسم أحد الولاة في الفترة الأيلخانية الذي لم تذكره المراجع التاريخية وهو : (كمال الدين حيدر بن شرف الدين محمد بن عبيد الله الحسيني) الذي يطابق عهده عهد الملك الأيلخاني أبي سعيد بن خدانيده (٧١٦ - ٧٣٦ هـ) وهذا يكون النص قد أكد لنا اهتمام الماهل المذكور بالتواحي الممارسة وتأكيد عليها .

حـ التاريخ المدون وهو سنة (٧٣١ هـ) الذي أفادنا بالتمعرف على بعض المميزات المعمارية والفنية في الفترة الأيلخانية ، كما تمكننا بواسطته عن طريق الدراسة المقارنة ارجاع بعض المخلفات المعمارية المشابهة في بعض عناصرها الشباك التي اقرب تاريخ يمكن نسبتها اليه كشباك مسجد الامام ابراهيم ، كما سيتضح لنا فيما بعد . وبعد فلا بد لنا من الوقوف عند بعض المظاهر الفنية في خط النص والمنجيات التي نعرف بكلماته من حيث اسلوب التنفيذ والمميزات الخطية .

١- نفذت جميع المنجيات وكلمات النص بمستوى الأرضية بواسطة حفرها وتطعيمها بالجبس على تلك الأرضية شأنها في ذلك شأن الشريط الكتابي الموجود على الاطار الذي نوهنا عنه فيما سبق .

٢- شيوع ظاهرة الترويس المستطيل المشفوع (بالزلف) .

٣- الرسم الجديد لحرف الكاف فقد أصبح (ببساطة) كما في كلمة (الشباك) و (المبارك) باسم ثنائى نفس الحرف في كلمة (كمال) الذي بقي (مشكولا) (رسم ٢٥١) . كما كان عليه الحال في العهد الأتابكي .

٤- الشكل بالضفة والهدية والتزيين الخطي بالعنصر الهلالي والعناصر النباتية كالأوراق النخيلية الثلاثية المتنوعة وأنصاف الأوراق ولا سيما تلك التي تنتهي فيها الحروف الأخيرة في الكلمات (الرسم السابق) .

ويظهر ان الفنان لم تكن غايته التزيين الخطي فحسب ، بل التخلص من الفراغ
 بدليل اشغال الأقسام السفلى ، وكذلك الفصوص العليا للصنجات الخالية من الكتابات
 بالأوراق الثلاثية (الرسم السابق) •

٣ - شباك الغرفة الفرسية في مزار الامام محمد بن الحنفية

يعد الشباك من العناصر المعمارية الهامة التي اكتشفتها عن طريق الحفر والتنقيب، وكان ذلك خلال بحثي عن الآثار الرخامية في ارضية الغرفة الواقعة الى الغرب من غرفة الحضرة التي تعلوها المنبة (١) .

وتمكنت أثناء التنقيب من العثور على أربع عشر قطعة من الرخام الأزرق تمثل معظم الأقسام العليا للشباك، بالإضافة الى بعض الأقسام السفلى ومعد اعادتي تركيب القطع نفسها تمكنت من تخطيط الشباك ومعرفة هيكله العام (٢) .

ويشبه تخطيطه التخطيط العام للمداخل بصورة عامة من جهة (٣) وتخطيط شباك جامع الامام الباهر من جهة أخرى (٤) ، حيث يتكون من اطار مستطيل يبلغ عرضه (٧٨ سم) وثخنه (٢٠ سم) ، بينما طوله غير معلوم ، وذلك لفقدان بعض القطع الرخامية المكونة لاقسامه الوسطى (٥) . وتحديد عدد هذه القطع ليس سهلاً ، ولكن اذا حاولنا ان نعيد الانسجام بين الطول والعرض قياساً بالعناصر المعمارية الماثلة ، فنرجح عندها أن الشباك فقد قطعتين من كل جانب قياساً بمعدل ارتفاع القطع الباقية (٣٥ سم) ، ولو كانت القطع المفقودة أكثر أو أقل من ذلك لانعدام الانسجام تقريباً وهذا يكون الطول التقريبي للشباك بحدود (٢٥١ سم ؟) .

والناظر للشباك يخاله مدخلا نظرا للتشابه الكبير بين تخطيطه وتخطيط المداخل كما ذكرنا ، ولكن وجود الثقوب في الجوانب الداخلية لاطارة وعلى السطح السفلي لمعنته العليا التي تستخدم لغرض ادخال القضبان الحديدية ، كما هو الحال في شباك جامع الامام الباهر المائل هي التي دلت على كونه شباكاً .

وتخطيطه العام يعتمد على اطار مستطيل يحف بفتحة عرضها (٩٦ سم) وارتفاعها

(١) أنظر الرسم : ٢٨ رقم (١) .

(٢) أنظر الرسم : ١٠١ والصور : ٧٠٦٦٩ .

(٣) أنظر الرسوم : ٧٥٠٧٣٠٦٦٠٥٠٤٦٠٤٤ .

(٤) أنظر الرسم : ٩٨ والصورة ٦٧ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٠٢٤ ١٠١ .

(٦٠م ؟) يعلوها غتبة مصنجة ومتوجة بعقد منبطح (١) .

فالاطار نحت عليه أفريزان من نوع الأفريز المقمرة البقي تحيطها بروزات رشيقـة مسطحة . ويلاحظ على الأفريز الخارجي هو انكساره من كل جانب من جانبي الاطار نحو الخارج على هيئة الزاوية القائمة وينتهي بمنحنيات مقوسة صغيرة على ارتفاع (٤٧ سم) من الأرضية، كما أن الأفريز نفسه في اعلى الاطار ينحني من كل جانب نحو الداخل ثم يرتد منكسرا نحو الخارج والاعلى وينكسر ثانية ليكون ما يشبه الزاوية الحادة ومعدّها يمتد أفقيا ليلتقي مع مثيله الاتي من الجهة المقابلة وهذا يكون قد تحول السـي ما يشبه القوس المفصص المقصوص (٢) .

ويوجد في كوشة القوس المذكور كلمتان من خط الثلث مطعمتان بالجبس ففي الجانب الايمن دونت كلمة (محمد) وفي الجانب الايسر دونت كلمة (وعلي) (٣) .

أما الأفريز الداخلي للاطار فيحفر بفتحة الشباك ويتجاوزها الى حلياـ والعقد المنبطح ويتميز بانتهائه في كل طرف من طرفيه السفليين بتقعر على هيئة القوس أو المقرنص الصغير المقلوب ، بينما في الاقسام العليا يتحول الى ما يشـبه القوس المفصص المقصوص على غرار الأفريز الخارجي السابق ، ولكن الاختلاف يكمن فـي وجود قوس صغير يتوسط قسمه الملوي تتوجسه ورقة ثلاثية الفصوص (٤) .

ويوجد في كل ركن من ركني فتحة الشباك المويسين كابل ذو حافة متعرجة كونتهمـا الأفريز المقمرة والمحدبة والنائرة والمسطحة ، ويمتاز بخلوه من المعالم الزخرفية ، كما يحيطه بروز مسطح رشيق . هذا وتوجد اختلافات طفيفة بين الكابليين (٥)

(١) أنظر الرسم : ١٠١ والصور : ٧٠٦٩ .

(٢) أنظر الرسوم : ٢١٣ و ١٠١ .

(٣) أنظر الرسوم السابقة .

(٤) أنظر الرسوم السابقة .

(٥) أنظر الرسوم : ٣٠٨ و ٣٠٧ و ١٠١ والصورة ٦٩ .

ويعملو الفتحة عتبة مستطيلة (٩٦ x ٤٥ سم) شغلت بصنجات تهدأ بقواعد كأسية من الأسفل وتنتهي بما يشبه القوس الثلاثي من الأعلى . وقد خلت من المعالم الزخرفية والكتابية (١) . وهذا اتخذت الشكل العام للصنجات الأيلخانية (٢) .

وبخصوص العقد المنطبخ الذي ينتج العتبة فيتألف من قطعة رخامية واحدة معشقة مع القطع الجانبية العليا للأطوار يتكون كل طرف فيها من خط مستقيم عمودي ينكسر على نفسه نحو الخارج قليلا ثم يستعيد وضعه العمودي لينتهي في أعلى السطح الأطار (٣) . وهذا النوع من التشويق وجدناه قد استخدم في معظم العقود المماثلة في مداخل العهدين الأتابكي (٤) ، والأيلخاني (٥) .

ويوجد في السطح السفلي للعقد خمسة ثقوب شبه دائرية يحدها من الخارج أفريز مقعر نوطه بروزات رشيقة مسطحة (٦) . والثقوب المذكورة هي الأضراس وجدناها بنفس الهيئة والموضع في عقود معظم المداخل الأتابكية (٧) ، وبعض المداخل الأيلخانية (٨) .

وبعد فالشباك - كما مر بنا - خال من التاريخ ، ولكنني أرجح عودته الى العهد الأيلخاني من جهة ، وإلى نهاية القرن السابع الهجري من جهة ثانية (اي السليمانية الفترة الأيلخانية الاولى) .

والذي جعلني أرجح عودة الشباك الى العهد الأيلخاني هو أن بعض مميزات الفنية والمعمارية اختصتها العهد الأيلخاني بصورة عامة دون غيرها منها :

(١) أنظر الرسم : ١٠١ والصورة ٦٩ .

(٢) أنظر الرسوم : ٨٠٦٧٣٦٧٢٦٧٠٦٨٦٦٦٦٤ .

(٣) أنظر الرسم : ١٠١ والصورة ٦٩ .

(٤) أنظر الرسوم : ٧٠٦٦٦٤٨٦٤٦٤٤٦٤٢٦٤٠ .

(٥) أنظر الرسوم : ٧٥٦٧٣٦٧٠٦٦٦ .

(٦) أنظر الرسم : ١٠١ والصورة ٦٩ .

(٧) أنظر الرسوم : ٤٨٦٤٦٦٤٤٦٤٤ .

(٨) أنظر الرسوم : ٧٣٦٦٦ .

أما الأدلة التي حملني على ترجيح عودة الشباك الى نهاية القرن السابع الهجرى فهي كون تخطيط الشباك مشابها لتخطيط شباك الامام الباهر المنسوب الى التاريخ المذكور من حيث وجود العقد المنبطح وهيئة الكوابيل كما أسلفناه ، بمكس ملاحظناه في الشبابيك الايلخانية المنسوبة الى النصف الاول من القرن الثامن الهجرى السـتـي امتازات بخلوها من العقود المنبطة وساطة كوابيلها مثل الشباك المورج (٧٣١هـ) في مزار الامام محمد بن الحنفية^(٣) ، أو خلوها من العقود المنبطة وكذلك الكوابيل ، كما في شباك مسجد الامام ابراهيم^(٤) المعاهر لشبـاك الامام محمد بن الحنفية المذكور .

(١) أنظر الرسوم : ٥٦ ٦٤٦ ٦٦٦ ٦٨٥ ٧٠٤ ٧٩٤٥ - ٣٠٥

(٢) أنظر الرسوم : ٤٤٤ ٤٦٦ ٤٨٥ ٥٧٩٦ - ٢٨٥

(٣) أنظر الرسم : ١٠٠ والصورة ٦٨

(٤) أنظر الرسم : ١٠٣ والصورة ٧٢

٤ - شبك مسجد الامام ابراهيم

الجد ير بالذكر أن الشبك لم يدرس في السابق ما عدا اشارة عابرة الى كتاباته التي قرأت على غير حقيقتها، كما سنتبين ذلك من خلال دراستها .

والشبك يقع في الحائط الجنوبي لغرفة الحصة المفتوحة على المصلى (١) ويتكون من عدة قطع من الرخام الأسمر الداكن على هيئة اطار مستطيل طوله الحالي (٢٣ر٢م) وعرضه (٢ر٣٥م) يكتفيه اطار آخر طوله (٢ر١٠م) وعرضه (١٧ر٠م) تعلوه عتبة مصنجة (٢) .

فلاطار الخارجي عليه افريز قرب حافته الخارجية من نوع الافاريز الموجية التي يوازيها من الخارج أخذود بهيئة الزاوية الحادة ،ويليه شريط كتابي بخط الثلث يحيطه افريز زخرفي رشيق يعتمد موضوعها الزخرفي على حركة الفصن الافصوانية التي تترك أثناءها فراغات تشغلها أنصاف الأوراق النباتية تنبثق من الفصن نفسه (٣) .

وقد طعم الشريط والافريز المحيط به بواسطة الجبس فكانا بمستوى الأرضية التي طعما عليها .

ويتضمن الشريط الذي دون بخط الثلث على طريقة المستعصي النص التالي :
(.....) (يهدشرون من كأس كان مزاجها كافورا عينا يشرب بها عباد الله يفجرونها تفجيرا يوفون يا (لهنذر ويخافون يوماً كان شره مستطيرا ويطعمون الطعام على حبه مسكينا ويتيما واسيرا إنما نطعمكم لوجه الله لا نريد منكم جزاء (٤) ولا شكورا (٥) . صدق الله العظيم (٦) .

(١) أنظر الرسم : ٢٩ رقم (٢) .

(٢) أنظر الرسم : ١٠٣ والصورة ٧١ .

(٣) أنظر الرسم السابق و ٩١٠ هذا وتطرقنا الى مثل هذه المواضيع الزخرفية لدى تعرضنا الى زخارف الشبائيك في الفصل الثالث من الباب الأول في الصفحة ٢٥٦-٢٥٩ .

(٤) كذا في الأصل والصحيح (جزاء)

(٥) الدهر : الآية ٩٥ .

(٦) هذه المباركة لا تعد جزءا من الآية وإنما من العبارات التي تختتم بها النصوص القرآنية عادة .

أنظر الرسوم : ١٠٣ ، ١٦١٥ ، ١٦٦٠ .

ومن الملاحظ أن النص الذي أوردناه هو الجزء الظاهر من الشريط ، كما أن الطول الذي ذكرناه للشباك بين طوله الحالي ، ولا ينم عن الطول الحقيقي له ، لأن الأقسام السفلى منه قد انطمزت في أرضية المصلى التي تتقدمه ، وتعذر علينا حفرها وذلك لاستخدام تلك الأرضية في أداء الصلاة في الوقت الحاضر ، ولكنه بدلالة طول المساحة التي أخذها النص الظاهر من الشريط في الجانب الأيمن من جهة ، والنقصان الحاصل في بداية الآية القرآنية من جهة أخرى تمكنا أن نهتدي إلى الطول التقريبي للشباك ، ومعرفة مضمون الأجزاء المنطمرة من النص .

فطول المساحة الطبيعية التي يشغلها النص الظاهر من الكتابة هو (٢٥٠ سم) ، بينما طول المساحة التي يشغلها نفس النص على الورق بخط يدنا تبلغ (٢٠ سم) ، أي بنسبة (١ / ١٢٥ سم) ، وإذا أخذنا بنظر الاعتبار أن الآية القرآنية لا يمكن أن تكون ناقصة لكي تؤدي غرضاً واضحاً ، بالإضافة إلى أن الآيات القرآنية تصدرها البسمة عادة ، عندها نرجح أن الجزء المدفون من بداية الشريط يتضمن النص (بسم الله الرحمن الرحيم . ان الأبرار يشربون) البالغ على الورق بخط اليد (٧٥ سم) ، فإذا ضربنا هذا الطول بالنسبة الرياضية السابقة يتضح لدينا مقدار الطول المدفون من الشريط وهو (٩٣ سم) تقريباً .

أما الجانب الأيسر من الشريط فيمثل حرف الصاد الأولي نهاية النص الظاهر منه ، وهو بلا شك يعد الحرف الأول من الكلمة الأولى للمعبارة التي تختتم بها الآيات القرآنية عادة وهي (صدق الله العظيم) البالغ طولها على الورق قرابة (١٢ سم) وهو أقل من طول الجزء المدفون من النص في الجهة المقابلة بمقدار (٤٥ سم) ، فإذا أضفنا إلى المعبارة ذاتها المعبارة الثانية التي تلازمها أحياناً في الكتابات القرآنية على بعض المخططات المعمارية في المدينة وهي (وصق رسولك الكريم) ، كما في المحراب الصيفي للجامع النوري (١) ، ومدخل جامع الإمام الباهر (٢) التي يبلغ طولها (٤٥ سم) ، عندها يصبح طول المبارتين على الورق (٧٥ سم) الذي يقابل على الطبيعة (٩٣ سم) تقريباً الذي يمثل نفس طول النص المدفون في الجهة المقابلة كما بينا ، فإذا أضفنا إلى كل ما تقدم كون الشريط لا يمكن أن يبدأ من الأرضية مباشرة وإنما على ارتفاع معين

(١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٩٦ ، رسم ٢٨٣ ، صورة ٨١ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٤٩٢ ، ١٤٩٣ .

لا يقل عن (٠ سم) عادةً وذلك لكون النص قرآني من ناحية، وخوفاً على التلف الذي يمرض اليه من جراء رطوبة الأرضية من ناحية أخرى. ^{في مصر} عندئذ يتضح لنا أن الجدران المدفون من الشباك (متر واحد) على أقل تقدير. ^{في مصر} وبإضافة ذلك إلى الطول الظاهر من الشباك وهو (٢٦٣ سم) ينتج عندنا الطول التقريبي للشباك وهو (٣٦٣ م).

وتقديرانا المذكورة لم تفدنا في معرفة الطول التقريبي للشباك فحسب، وانما اهتدينا إلى مضمون الأجزاء المدفونة من الشريط الكتابي أيضاً.

وتلخصنا مميزات فنية متعددة في كتابة الشريط أهمها :

١- شيوع خاصية الترويس المستطيل المقرون (بالزلف) الذي لم يقتصر على بعض الأحرف الأولية كالالف واللام والتاء والياء، بل امتد إلى أحرف أخرى كالذال والنون المنفردين، علاوة إلى وجود خاصية التضمير في نهايات أحرف الألف الأولية (١).

٢- شيوع ظاهرة الحروف (المرسلة) • ويلاحظ ذلك بصورة جلية في أحرف الراء والزاي والواو في الكلمات (يشربون) و (كافورا) و (يفجرونها) و (يزيد) و (يوفنون) و (يطعمون) و (يتيما) و (واسيرا) و (لوجه) و (نريد) و (جزأ) • وهي ظاهرة نادرة الشيوع أن لم تكن معدومة في العهد الأنطاكي حيث كانت هذه الحروف ترسم (مجموعة) أو (مقورة) •

٣- التنوع في رسم بعض الحروف كالکاف الأولي : ففي الكلمات (كاس) و (كان) و (مسكينا) رسم (مشكولا) (٣) وهو الرسم المفضل له في العهد الأنطاكي • ولكن نجد في بعض الكلمات الأخرى يختلف عن ذلك ويعتمد في رسمه على الخط المائل نحو الامام ثم وضع رسم توضيحي صغير لحرف الكاف (المبسوط) • كما في كلمتي (نطعمكم) و (منكم) (٤) • وهو الشكل الذي لم نعهده في العهد الأنطاكي •

٤- الزيادة الملحوظة في طول عراقات بعض الحروف المنفردة أو المتصلة الأخيرة كالباء والنون والياء، كما في الكلمات (يشرب) و (يوفنون) و (يخافون) و (كان)

(١) أنظر الرسوم : ١٦٢١، ١٦٢٢، ١٦٢٤، ١٦٢٥ •

(٢) أنظر الرسوم : ١٠٣، ١٦١٥، ١٦٢٠ •

(٣) أنظر الرسوم : ١٠٣، ١٦١٥، ١٦١٨ •

(٤) أنظر الرسوم : ١٠٣، ١٦١٩، ١٦٢٠ •

و (يطعمون) و (على) ، كما تتميز جميع الحروف برشاقتها مما أعطى زيادة في طول مدائنها على حساب عرضها (١) .

٥- الشكل بالفتحة والكسرة والضمة والشدة والتنوين ، علاوة الى الترميز الخطسني بالمنصر الهلالي المفلق ، والوردة البطية والحروف التوضيحية ، وكذلك بالعناصر النباتية ولو تميزت بقلبتها . مثل الأغصان والأوراق التي نشاهدها فوق حرف الميم ، وكذلك الخارجة من رأس الكاف الطليق في كلمة (مسكينا) (٢) .

٦- التوفيق بين كلمات النص والمساحة المخصصة لها ما يدل على ازدهار الناحية الفنية ثانية في المدينة بعد تدهورها في أعقاب الغزو المغولي لها (٣) .

٧- ترابط الحروف الذي تعدى حروف الكلمة الواحدة الى حروف كلمات متجاورة كترباط حرفي (السين) و (النون) في كلمتي (كأس كان) وحرفي الراء والباء في كلمتي (يشرب بها) وحرفي الراء والياء في كلمتي (تفجيرا يوفون) (٤) .

أما الاطار الداخلي للشباك فمنحوت عليه شريط كتابي بخط الثلث على طريقة المستعصي يتضمن نصه البسمة وادعية لآل البيت : (بسم الله الرحمن الرحيم . اللهم صلي^(٥) على محمد المصطفى وعلي المرتضى والحسن الزكي والحسين الشهيد وعلي زين العابدين ومحمد الباقر وجعفر الصادق وموسى الكاظم وعلي الرضى ومحمد الجواد وعلي الهادي و) الحسن العسكري ومحمد الحجة عليهم أفضل الصلوة والسلام) (٦) .

والجد ير بالذكر ان الادعية المذكورة خاصة بالمذهب الشيعي حيث يرد فيها أسماء الأئمة الاثني عشرية التي نوهنا عنها فيما سبق لدى دراستنا محراب مزار بنجدة علي .

(١) أنظر الرسوم : ١٠٠٣ ، ١٦١٥ ، ١٦٢٧ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٦١٥ - ١٦٢٠ .

(٣) أنظر الرسوم السابقة .

(٤) أنظر الرسوم : ١٦١٥ ، ١٦١٦ .

(٥) كذا في الأصل والصحيح (صل) لانه حرف امر مبني على حذف حرف الملة .

(٦) أنظر الرسوم : ١٠٣ ، ١٦٢٨ ، ١٦٣١ .

ومن أهم الملاحظات الفنية التي تلمسناها في خط النص هي : تداخل الكلمات بالدرجة التي لم نعهد لها في معظم النصوص الكتابية سواء أكانت أتابكية أم أيلخانية . ولم يقتصر ذلك التداخل على الكلمات فحسب بل تعداه الى تداخل بعض حروف الكلمات المختلفة مع حروف الكلمات المجاورة لها أو التي تعلوها بحيث أصبحت تلك الحروف في حالة عناق . وهذه الخاصية للحروف أغنت الفنان عن أحداث الترابط فيما بينها ، كما هو الحال في كتابة الشريط السابق ، علما بأن التداخل الكثيف بين الكلمات وحروفها لم تؤثر على الجمال الفني للكتابة وقيمت محتفظة باتزانها وتناسقها تدل على عظمة الفنان الذي نفذها (١) . وخاصة التداخل المذكورة تعد من أهم المميزات لطريقة المستعصي في خط الثلث (٢) .

أما بقية المميزات الخطية في هذه الكتابة تطابق المميزات التي تمثلت في الشريط الكتابي في إطار الشباك الخارجي كالبترويس المستطيل المقرون بالزلف ، والتشعير ، ورشاقة الحروف ، وطول مداتها وعراقاتها ، والرسم المرسل لبعضها ، وظاهرة الشكل والتزيين الخطي (٣) .

ولكن الاختلاف الجوهرى بين كتابة إطارى الشباك الخارجى والداخلى هو كونها في الإطار الخارجى مطعمة بالجبس بحيث كانت في مستوى الأرضية المطعمة عليها في حين كانت في الأطار الداخلى بارزة على الأرضية الفائرة .

وللاطار الداخلى بالاضافة الى شريطه الكتابى افرسز داخلى مدبب يحف بفتحة الشباك ذو حافات مائلة مشطوفة ووجود أخدود على هيئة الزاوية الحادة يفصل بينه وبين الشريط الكتابى الذى يحف به من الخارج .

ويعملو الاطار المذكور عتبة الشباك العليا التى يحف بها من الجوانب والاعلى الاطار الخارجى وهى مستطيلة الشكل (١٥ × ٥٠ م) مؤلفة من ثلاث قطع مصنجة .

(١) أنظر الرسوم : ١٠٣ ، ١٦٢٨ ، ١٦٣١ .

(٢) نوهنا الى أهم مميزات هذه الطريقة عند دراستنا كتابات المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٥٥ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٦٣٢ ، ١٦٤٠ .

وقد رُسمت صنجات المئمة ترتيبها فنياً بدعى على هيئة صفوف عمودية وأفقية
وسمى صنجات معدلة ومقلوبة بصورة متتالية ومتناوبة وذات هياكل كأسية (١) .

والذى يهمنا من ذلك هو الصنجات المعدلة التي تكون ثلاثة صفوف أفقية وسبعة
عمودية شغلت بخط الثلث على طريقة المستعصي نصه حسب ترتيب الصفوف :

١- هذا مشهد الامام ابن الامام ابراهيم المجاب ابن جعفر

٢- بن محمد بن سيدنا ومولانا زين العابدين وحجة الله البالغة على العالمين

٣- علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب عليهم افضل الصلوة والسلام (٢)

والنص قرأه قبلنا سيوفي والديوه جي ، لكن قراءاتهم جاءت مليئة بالهفوات ، بحيث
اضيفت عبارات الى النص لم تكن موجودة بالأصل ، كما استبدلت عبارات أخرى بعبارات
مخالفة لواقع النص ، هذا بالإضافة الى هفوات أخرى ، وسنورد تلك القراءات ليتسنى
للقارئ تبيان المواضع المخالفة للنص بعد مقارنتها بالقراءة التي قمنا بها :

هذا مشهد الامام بن الامام الامام ابراهيم المجاب عليه رحمة الملك الوهاب بن
جعفر الصادق بن محمد بن سيدنا ومولانا زين العابدين والحجة البالغة على العالمين
علي بن حسين بن علي بن أبي طالب رضي الله تعالى عنهم أجمعين (٣) .

والمميزات الفنية لكتابة المئمة المذكورة تشبه الى حد كبير مميزات كتابة الاطهار
الخارجي للشباك من حيث تطعيمها بالجبس والشكل والتزيين الخطي ورسم الحروف مع
اختلافات بسيطة منها رسم حرفا (لا) اصبح (راقيا) هنا ، بينما كان في كتابة الاطهار
(محققا) ، كما أن الزخارف النباتية انعدمت نهائيا من هذه الكتابة (٤) .

ومحتويات النص الكتابي في المئمة - كما مر بنا - تتضمن اسم الامام ابراهيم بن جعفر
الصادق ونسبه وبعض القاب والقاب زين العابدين بن علي بن الحسين بن علي بن
أبي طالب (رض) مع الدعاء لهم .

- (١) أنظر الرسم : ١٠٣ والصورة ٧١ .
- (٢) أنظر الرسوم : ١٠٣ و ٢٥٢ والصورة ٧١ .
- (٣) الديوه جي : محمود الكتابات المحررة ، ص ٧٢ .
- (٤) أنظر الرسوم السابقة .

والذي يستلقت نظرنا بالنص هو كلمة (مشهد) التي تشير الى أن المسجد الحالي الذي يقع فيه الشباك كان لا يزال مشهدا حتى نهاية العهد الأيلخاني تقريبا قبل أن يتحول الى مسجد في العصور المتأخرة .

وأرجح أن اطلاق اسم (مسجد الامام ابراهيم) وكذلك اسم (محلة الامام ابراهيم) على المحلة التي يقع فيها المسجد في الوقت الحاضر مقتبس من اسم (الامام ابراهيم) الوارد بالنص ، وليس نسبة الى الأمير ابراهيم المهراني الجراحي صاحب قلعة الجراحية الذي كان معاصرا للشيخ عدي بن مسافر في نهاية القرن الخامس الهجري ، كما ذهب الى ذلك الاستاذ سعيد الديوه جي (١) .

كما يشير الاستاذ الديوه جي أيضا الى أن المسجد اتخذ مشهدا للامام ابراهيم في عهد بدر الدين لؤلؤ معتمدا في ذلك على النص المدون على عتبة الشباك (٢) الذي أشرنا اليه . وهذا خلاف الواقع لأن الشباك يعود الى العهد الأيلخاني ، وليس الى العهد الأتابكي في زمن بدر الدين لؤلؤ ، كما سيتضح لنا ذلك من مناقشة تاريخ الشباك نفسه .

وعلى الرغم من كثرة النصوص الواردة على الشباك إلا أنها خلت جميعها من التاريخ الذي يدلنا على زمنه ، ولهذا سنعتمد على الدراسة المقارنة لمعرفة الزمن التقريبي الذي يقع فيه الشباك .

فبالنسبة لطريقة التطعيم بالجبس المتمثلة في كتابة الاطار الخارجي وصنجات المئمة والنص المدون فيها لم تظهر الا في العهد الأيلخاني ، ولا سيما النصف الأول من القرن الثامن الهجري ، مثال ذلك كتابة الشرط الميطن لفرفة الامام يحيى بن القاسم (٧١٤ هـ) (٣) ، وشباك مزار الامام مجيد بن الحنفية المؤرخ (٧٣١ هـ) (٤) ، كما أن تحديد الصنجات بأطر مطعمة بالجبس واشغالها بالكتابات المطعمة بنفس المادة

(١) الديوه جي : الموصل في العهد الأتابكي ، ص ١٥٩ .

(٢) الصفحة نفسها .

(٣) أنظر الرسم : ١٧١٨ والصور : ١٨٦ - ١٩١ .

(٤) أنظر الرسوم : ٢٥١ ، ١٦٠٥ - ١٦٠٨ والصور : ٦٨ .

لم نصهد لها فسي المدينة الا في شباك مزار الامام محمد بن الحنفية الاتف الذكره ومدخل
الرجال في كنيسة شمعون الصفا (المنسوب الى الفترة الأيلخانية الأولى) .

واذا أضفنا الى كل ما تقدم مميزات فنية هامة وهي تنفيذ خط الثلث في الشبـاك
وفق طريقة ياقوت المستعصي التي لم تظهر في نصوص مدينة الموصل ، الا في الفترة
الأيلخانية الثانية . ولن نصوص شباك مزار محمد بن الحنفية السالف الذكر تعد من
أقدم امثلتها المؤرخة ، عندها نستنتج ان شباك مسجد الامام ابراهيم الذي نحن بصدد
دراسته يرجع الى العهد الأيلخاني والى فترته الثانية بالذات ، وربما كان معاصرا
لشباك مزار بن الحنفية المنوه عنه .

٥ - شباك جامع النبي جرجيس

يقع الشباك في الحائط الشمالي لغرفة الحضرة ، ويعد من المخلقات المعمارية التي اكتشفها لأول مرة إذ لم يكن معروفا من قبل لدى الباحثين .

وهو عبارة عن قطع من الرخام الأزرق رتب على هيئة إطار مستطيل (١٨ × ٥٣ م) يرتكز على ثلاثة صفوف من القطع الرخامية أيضا ويحف بفتحة طولها (١٨ م) وعرضها (٦٨ م) تعلوها عتبة متوجة بعقد منبسط (١) .

ونحت على الاطار أفاريز مختلفة القطاعات مسطحة وغائرة ومقعرة ومحدبة ومدببة مائلة وتبدأ من الخارج بأفريز من مسطحين يفصلهما أخدود رشيق على هيئة الزاوية الحادة يلي ذلك من الداخل أفريز مسطح آخر دونهما في المستوى يأتي بعده أفريز من نوع الأفاريز الموجية وبعد ذلك تنتهي الحافة الداخلية للاطر بأفريز مدبب ذو جوانب مائلة مشطوفة (٢) .

أما العتبة العليا فهي عبارة عن لوح مستطيل (٦٨ × ٣٠ سم) شغلتها كتابة بخط الثلث نصها : بسم الله الرحمن الرحيم
هذا قبر النبي جرجيس عليه السلام (٣) .

وبهذا أصبح النص المذكور بمثابة لوح تذكاري يشير بوضوح الى وجود قبر الحضرة المنسوب الى النبي جرجيس .

والجدير بالذكر ان العتبات العليا لمعظم شبابيك العماثر في الفترة الايوبية بسوريا قد تحولت الى الواح تذكارية على نفس الغرار (٤) ، ولهذا نرجح أن استخدام العتبات كالواح تذكارية في مدينة الموصل متأثرة بالأمثلة الايوبية في سوريا لأنها اقدم عهدا من الشباك الذي نحن بصدد دراسته .

(١) أنظر الرسم : ١٠٤ والصورة : ٧٤٦٧٣ .

(٢) أنظر الرسوم : ٢١٢٥١٠٤ والصورة السابقة .

(٣) أنظر الرسوم : ١٣١٥١٠٤ والصورة ٧٣ .

والنص خط بقلم الثلث المتأثر بطريقة المستعصي ونلمس به المميزات الفنية التالية: وجود الترويس المستطيل (مع الزلف) ، كما يلاحظ في حرفي الالف واللام الأوليين وكذلك التشعير في نهاية حرف الالف الأولي والركزة الخارجة من حرف الالف الأخير المتصل ، علاوة على الشكل بالفتحة والكسرة والشدة والترتين الخطي بالوردة الخطية وبعض الأوراق النباتية (١) .

ومن الملاحظات العامة على كتابة النص هو ظهور بوادر الضعف فيها عما كانت عليه في المهدد الأتابكي ، كما أن الفنان لم يوفق توفيقا كاملا في توزيع الكلمات على المساحة المخصصة مما أدى الى اقتصارها في نهاية النص (٢) .

وبخصوص العقد المنبسط المنوج للمهدة فقد أطر بقوس مفصص مقصوص الذي تكون من انحناءات وانكسارات الأقريز الداخلي للآطار نفسه ، كما تميز العقد بحافته السفلى المتموجة التي نتجت بفعل التقرمات والتحدبات والاخاذيد التي استحدثت فيها . ولعل أهم تلك التمرجات هي الوسطى التي تميزت بكبرها وتحولها الى ما يشبه القوس المدبب تكتنفه وردة مقببة ذات فصوص محدبة رأسية (٣) .

والمقود المنبسط ذات الحافات السفلى المتموجة وجدت في مداخل مسكن المهديين الأتابكي والأيلخاني (٤) .

ويوجد على كل جانب من جانبي كوشة العقد وردة الربيع الموصلية أو الآشورية .

ومن الملاحظات العامة على الشباك هو انتهاء الأقاريز المنحوتة على إطاره بصورة رأسية في قسمه السفلى (٥) ، في الوقت الذي رأينا مثل هذه الأقاريز ، ولا سيما الأقاريز الموجية في معظم المخلفات المعمارية من مداخل ومحاريب وشبابيك سواء أكانت

(١) أنظر الرسوم والصور السابقة .

(٢) أنظر الرسوم والصور السابقة .

(٣) أنظر الرسم : ٨٠٠ ، ١٠٤ ، والصورة ٧٣ .

(٤) أنظر الرسم : ٢٥ ، ٤٨ ، ٤٢ .

(٥) أنظر الرسم : ١٠٤ ، والصورة ٧٤ .

أتابكية أم أيلخانية تنكسر نحو الخارج بهيئة الزاوية القائمة قبيل الأرضية (١) . فإذا أضفنا الى ذلك اختلاف سمك الاطار البالغ (١٦ سم) عن سمك عتبة الشباك السفلى البالغ (٩ سم) يتضح لنا أن الشباك قد فقد بعض أجزائه السفلى في عصور لاحقه ، وان القطع الرخامية التي يتركز عليها دخيلة عليه . ومما يدعم ذلك هو اختلاف نوعية رخام الشباك نفسه عن نوعية الرخام الذي نحتت منه السقوط المذكورة .

وبعد فالشباك لا يحمل تاريخا مدونا ، ولكنه على الرغم من وجود تشابه بين عناصر الفنية والمعمارية وبين عناصر مماثلة في مخلفات معمارية أتابكية وأيلخانية ، إلا أن بعض تلك العناصر وما تحمله من مميزات فنية اختصاصها العهد الأيلخاني دون غيره . ومن امثلة ذلك الأفاريز المقعرة التي تنتهي في اعلى العقود المنبطحة بما يشبه الأقواس المفصصة المقصوفة ، كما وجدناها في الشباك ، لم نعهد لها الا في مداخل أيلخانية . مثل مداخل بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا (٢) ، ومدخل الهيكل الجنوبي (٣) ، وبيت الشهداء الشمالي في كنيسة مارأشعيا (٤) ، كذلك فان الوردية المقببة ذات الفصوص المحدبة الرأسية الكائنة في وسط واجهة الشباك ، لم نعهد لها قبل ذلك الا في محراب جامع الفخري (٥) . وجميع هذه الآثار منسوبة الى الفترة الأيلخانية الاولى .

وعلاوة على ما تقدم فان خط الثلث في نص الشباك المتأثر بطريقة المستعصي لسم نعهد قبل الفترة الأيلخانية الثانية ، حيث تمثل في شباك مزار الامام محمد بن الحنفية (٦) (٧٣١ هـ) ، وشباك مسجد الامام ابراهيم المعاصر له (٧)

وعلى هذا الاساس نرجح نسبة المحراب الى العهد الأيلخاني وربما كان ذلك ضمن الفترة الثانية من العهد المذكور .

-
- (١) أنظر الرسوم : ٤٤ ، ٤٦ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٨ ، ٨٥ ، ٨٧ ، ٩٨ .
 - (٢) أنظر الرسم : ١٦ والصورة ٣٤ .
 - (٣) أنظر الرسم : ٧٣ والصورة ٤٠ .
 - (٤) أنظر الرسم : ٧٥ والصورة ٤١ .
 - (٥) أنظر الرسم : ٨٩ والصورة ٥١ ، ٥٠ .
 - (٦) أنظر الرسوم : ٢٥١ ، ١٦٠٥ ، ١٦٠٨ .
 - (٧) أنظر الرسوم : ٢٥٢ ، ١٦١٥ ، ١٦٢٠ ، ١٦٢٨ ، ١٦٣١ .

٦- شباك غرفة بيت الخدمة في كنيسة مارأشعيا

أ- شباك الحائط الشمالي

يقع الشباك في الحائط الشمالي الى يسار مدخل الغرفة المذكورة (١) . ويتكون من عشرات القطع الرخامية الزرقاء .

ويمتاز عن بقية الشبائيك بوجود طاقة تحف به ولهذا امتاز عنها بضخامته المتناهية ان يبلغ طوله (٢٧٤ م) وعرضه (٢٤٧ م) وتحيط طاقته باطار مستطيل (١٢ × ١٨ م) يكون الشباك نفسه تكتنفه فتحة طولها (٨٣ سم) وعرضها (٤٢ سم) ذات قضبان حديدية متصالبة (٢) .

وقد نحتت على الاطار عدة أفاريز صماء فبالقرب من حافته الخارجية يوجد أفريزان مزدوجان من نوع الأفاريز الموجية ينكسران قبيل الأرضية بحوالي (٢٥ سم) على هيئة الزاوية القائمة نحو الخارج تتحول بعدها رؤوس النقرات والتحدبات فيهما الى ما يشبه الأقواس المتتابعة باستثناء تحدب الأفريز الداخلي الذي ينتهي بقاعدة بوقية . كما يوجد في الاطار أفريز داخلي مضلع ينتهي من الاسفل من كل جانب بقاعدة كأسية يفصلها عن بدن الأفريز كرسي مكعب (٣) . ويشبه هذا الأفريز من حيث الموضع والهيئة نظائره في مدخل مسجد الامام ابراهيم ، ومدخلي بيت الشهداء بكنيسة مارأشعيا نفسها (٤) . مما يوحي بوجود تأثيرات متبادلة بين هذه المخلفات المعمارية من هذه الناحية .

وللشباك عقد مدبب يعلو فتحة تماز دائرة واجهته الخارجية بوجود زخارف منكسرة محفورة على هيئة أسنان المنشار (٥) ، كما يخرج من رأسه بروز نحو الاعلى تشغله تقمرات منشورية ثم يرتد أفقيا في أعلى الكوشة نحو الجانبيين وعند الأركان ينكسر

(١) أنظر الرسم : ٣٩ رقم ٢٤ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٠٦ ، ٧٢ ، والصورة ٧٥ .

(٣) أنظر الرسوم والصورة السابقة .

(٤) أنظر الرسوم : ٧٨ ، ٧٧ ، ٧٥ ، ٥٤ .

(٥) تعرضنا الى مثل هذه المقود ومدى انتشارها في العمارة الاسلامية عند كلامنا عن عقود الشبائيك في الفصل الثالث من الباب الأول في الصفحة ٢٥٢ - ٢٥٤ .

عموديا نحو الأسفل ، وهذا يكون قد قسم الكوشة الى قسمين متناظرين وأصبح بمثابة إطار يحف بهما (١) .

ونحت باطن العقد على هيئة قوقعة معينة تتكون من أحد عشر ضلعا مقمـــــرا تخرج من مركز واحد في أسفل العقد ثم تتسع تدريجيا نحو الأعلى حتى تنتهي بمنحنيات على هيئة الأقواس المتتابعة (٢) .

أما الطاقة التي تحف بالشباك فتتألف من إطار مستطيل يكتنف القسم العلوى منها عقد نصف دائرى مصنج يرتكز على عمودين مضمين (٣) .

ويوجد على أطارها أفريزان احدهما خارجي من نوع الأفاريز الموجية ، أما الأفريز الداخلى فهو من نوع الأفاريز المقمرة . ويمتاز هذا الأفريز بانكساره في أســـــفل الطاقة نحو الداخل على هيئة الزاوية القائمة (٤) .

ويتخلل المنطقة الأفقية العليا المحصورة بين الأفريزين السالفين صنجات كلسية مطعمة بالجبس (٥) .

أما عقد الطاقة فيتكون من تسع صنجات ذات حافات مستقيمة ومائلة ما عدا الوسطى فحافتها تبدأ بصورة مائلة ثم تعدل قائمة بعد انكسارها (٦) .

ويشغل باطن العقد محارة أو قوقعة ذات عشرة أضلاع مروحية مقمرة تشبه أضلاع القوقعة التي شغلت قبل عقد الشباك نفسه ، لكن الاختلاف يكمن هنا بوجود أخاديد مقسومة على نفسها ذات جوانب مائلة تنتهي من الأعلى بتدببات شبيهة بروءوس الرمـــــح تفصل رءوس الأضلاع السابقة عن بعضها (٧) .

(١) أنظر الرسم : ٧٢ والصور : ٧٦، ٧٥ .

(٢) أنظر الرسم والصور السابقة .

(٣) أنظر الرسم والصور السابقة .

(٤) أنظر الرسم والصور السابقة .

(٥) أنظر الرسم والصور السابقة .

(٦) أنظر الرسم والصور السابقة .

(٧) أنظر الرسم والصور السابقة .

والمعقد يرتكز من كل جانب على عمود مصلح له تاج جرسى ذو كرسي مكعب يتخلل المنطقة الفاصلة بينه وبين بدن العمود ، أما قاعدة العمود فملى غرار التاج ، ولكنها مقلوبة (١) .

وأخيرا نجد أن الطاقة والشباك الذى تحف به يرتكزان على القسم السفلى من الحائط الذى يتكون من أربعة صفوف أفقية من القطع الرخامية ترتفع عن الأرضية بمقدار (٩٢ سم) (٢) .

ومما يجدر التنويه اليه أن القطع الرخامية المكونة للصف السفلى من الحائط كانت منطمرة في الأرضية ، ولما قمت بحفرها لاستجلاء معالمها اكتشفت شاهد قبر يتضمن اسم الشخص المتوفي وبعض القاب (٣) .

ويجدد فالشباك لم يحمل تاريخا يفصح عن عهده ، ولكننا كنا قد نسبناه الى نفس فترة مدخل الغرفة الواقع الى يمينه ومدخل الرجال الواقع الى يساره المنسوبين الى الفترة الاولى من العهد الأيلخاني مستنديين في ذلك على كون الأفرز المقعر المحدب الذى يحف بالطاقة من الخارج يعد امتدادا لنفس الأفرز الذى يحيط باطار كل مسن المدخلين المذكورين (٤) .

ب - شباك الحائط الشرقي

يقع الشباك في حائط الغرفة الشرقي قريبا من ركنها الشمالي الشرقي (٥) . وهو من الشبائيك التي تدرس وتنتشر لأول مرة . ويتكون قسمه العلوى من قطعة من الرخام الأسمر الداكن مستطيلة الشكل (٦٨ x ٣٨ سم) نحتت على هيئة عقد نصف دائرى متماز كوشته ببروزها البسيط عن مستواه ، كما ان المعقد نفسه يمتاز بزيادة عرض دائرته واجهته البالغ (١٥ سم) اذا ما قيس بحجمه واشغالها بصفين من البصنجات المزهرية المطعمة بالجبس (٦) .

(١) أنظر الرسم والصور السابقة .

(٢) أنظر الرسم : ٧٢ والصور : ٧٥ .

(٣) أنظر الرسم : ١٣٣٠ والصور : ٢٢٩ .

(٤) أنظر الرسوم : ٧٠ و ٧٢ والصور : ٧٥ و ٣٩ و ٣٦ .

(٥) أنظر الرسم : ٣٩ رقم (٢٨) .

(٦) أنظر الرسم : ١٠٧ والصور : ٧٧ .

ويرتكز العقد من كل جانب على قطع من الرخام المجزء المائل الى الاصفرار مختلفة الاحجام والوضعيات مما أثر على شكل الشباك العام وجعل أقسامه السفلى غير متجانسة في الجانبين واخرجه من الشكل المستطيل المألوف في جميع الشبايك المدرسية الأخرى (١).

ونرجح أن عدم انسجام الأقسام العليا للشباك المشتملة على العقد مع الأقسام السفلى المرتكز عليها يعود الى فقدان أجزاءه السفلى الأصلية واستعويض عنها بالأجزاء الحالية ، أو أن المعمار استحدث فتحة في الحائط بعد بناءه ثم وضع العقد عليها .

وفتحة الشباك يبلغ ارتفاعها من الأسفل وحتى إرجل العقد (٣٤ سم) في حين يبلغ ذلك الارتفاع في الوسط (٤٦ سم) بعد اضافة ارتفاع العقد نفسه (٢) .

وبهذا تميز الشباك بصورة عامة بصغر حجمه وعدم انتظام أجزائه السفلى اذا ما قيس بحجم بقية الشبايك المدرسية .

وعلى الرغم من خلو الشباك من الكتابات والتاريخ الا أن تطعيم الصنجات بالجبس، وهي الطريقة التي امتاز بها العهد الأيلخاني دون غيره ، يجعلنا نرجح عودة الشباك الى العهد المذكور، واذنا أخذنا بنظر الاعتبار وقوع الشباك في غرفة تنسب ببقية خلفاتها المعمارية الى الفترة الأيلخانية الأولى - كما مر بنا - مثل مدخلها الشمالي ، وشبايكها الخارجي (٣) عندنا نرجح أن الشباك الذي في متناول أيدينا يقع في فترة معاصرة لمخلفات الخرفة الأثرية المذكورة .

(١) أنظر الرسم : ١٠٧ والصورة ٧٧ .

(٢) أنظر الرسم والصورة السابقة .

(٣) أنظر الرسم : ٧٢ والصور : ٣٩ ، ٧٥ .

٧- عتبة شبك أو مدخل من الجامع النورى

لم يسبق من هذه العتبة سوى قطعة مصنوعة من الرخام طولها (٧٢ سم) ، وعرضها (٥٠ سم) ، وشخصها (٣٤ سم) . وقد وجدت في الجامع النورى خلال الترميمات المتأخرة ، ثم نقلت الى متحف الموصل .

وتحتوى القطعة على صنجات زهرية وكأسيه بوضعيات معتدلة ومقلوبة . فالصنجات الجانبية ذات وضعيات مقلوبة وصماء خالية من المعالم الفنية ، بينما الصنجان الوسطيان تعلو احدهما الأخرى وقد دون عليهما النص الآتي مبدئيا بالصنجة العليا ومنتهيا بالصنجة الواقعة تحتهما : عمل الجمال أبو بكر (١)

ابن أخو

محمد

بن السقا الفاس

سول (٢)

وكلمة (عمل) لها أهمية كبرى حيث توضح لنا أن الاسم الأول (الجمال أبو بكر) هو الصانع أو المرحم الذى قام بعمل الآثار الذى كانت القطعة تعود اليه . أما الاسم الثاني (محمد بن السقا الفاسول) ، فربما كان شخصية اجتماعية أو سياسية أو صانعاً مشهوراً في ذلك العهد بحيث استخدم للتعريف باسم الصانع الأول . ومما يؤسف له أن كتب التراجم والوفيات لم تسعفنا في التعرف عليه ، كما أن الأدلة المتوفرة لدينا في الوقت الحاضر غير كافية للأفصاح عن الشخصية المذكورة .

والجدير بالتنويه أن آخر الصنجات والكتابة طعمت بمادة الجبس ولهذا أصبحت بمسئوى الأرضية المنفذة عليها (٣) .

وقد جرت العادة منذ العهد الأتابكي أن تزخرف أو تطعم معظم صنجات عتبات المداخل بصورة متناوبة ، بمعنى أن تشغل صنجة بزخرفة أو كتابة وتترك التي بعدها

(١) أنظر الرسم : ٢٥٣ والصورة ٨٠ .

(٢) هكذا في الأصل والصواب (ابى) لانه صفة لـ (الجمال) وهو من الأسماء الخمسة فيجر بالياء .

(٣) أنظر الرسم والصورة السابقة .

وتشغل التي تليها وهكذا . ويلاحظ ذلك في مدخل الحضرة (١) ، والمدخل في مزار الامام عون الدين (٢) ، ومدخل جامع الامام الباهر (٣) . وامتدت الخاصية المذكورة الى المعهد الأيلخاني حيث وجدناها بصورة جلية في مدخل الرجال في كنيسة شمعون الصفا (٤) ، وشباك مسجد الامام ابراهيم (٥) .

وتمثل الخاصية الفنية المذكورة في عتبات المداخل والشبابيك المصنجة في المعهد الأتابكي والأيلخاني هي التي جعلتني ارجح ان القطعة كانت في البداية تمثل جزءاً لعتبة احد المداخل أو الشبابيك . ويظهر أن العتبة التي تعود اليها القطعة التي بين أيدينا كانت مؤلفة من عدة قطع رخامية بدليل وجود الفراغات الجانبية على هيئة صنج سلبية استخدمت في الأصل لتعشيق هذه القطعة مع القطع المفقودة (٦) .

والقطعة مما لا شك فيه ترجع الى المعهد الأيلخاني - على الرغم من عدم وجود تاريخ يؤيد ذلك - وربما الى فترته الثانية ، لأن التطعيم بالجبس (٧) ، وشكل الصنجات الكأسية والزهرية كانت من الصفات المميزة للمعهد الأيلخاني (٨) . واطرافه الى ذلك فان خط الثلث المتمثل في نص القطعة فيه بوادر لطريقة المسـ تعمصي ، كرشاقة الحروف وطول مداتها بصورة عامة ، واستطالة الترويس ووجود ملامح (الزلف فيه) . وهي خصائص كانت من جملة مميزات الطريقة المذكورة التي لم تظهر في الموصل الا في الفترة الأيلخانية الثانية (٩) .

(١) أنظر الرسوم : ٤٢ ، ٢٥٤ ، والصور : ١٢ ، ١٣٠ .

(٢) أنظر الرسم : ٤٤ ، والصور : ١٤ ، ١٥٠ .

(٣) أنظر الرسم : ٤٨ ، والصورة ١٧ .

(٤) أنظر الصور : ٣٠ ، ٣١ .

(٥) أنظر الرسم : ١٠٣ ، والصورة ٧١ .

(٦) أنظر الرسم : ٢٥٣ ، والصورة ٨٠ .

(٧) تعرضنا الى طرق تطعيم الرخام ومنها الجبس في مدينة الموصل عند تعرضنا لاساليب تصنيع الرخام في تمهيد البحث في الصفحة ٣٩ ، ٤٠ .

(٨) أنظر الرسوم : ٦٢ ، ٦٦ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٨٠ .

(٩) تطرقنا الى خط الثلث والطرق التي اتبعت لتنفيذه ومنها طريقة المستعمصي عند دراستنا كتابات المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٥٤ ، ١٥٥ .

ثانيًا / الطاقات

١- طاقات كنيسة شمعون الصفا

أ- طاقة الرواق الشرقي

تقع الطاقة في الرواق الشرقي في الكنيسة المذكورة (١) ، وهي عبارة عن إطار مستطيل (١٦٦ ر ٤٤ م) يتكون من قطع من الرخام المعروف بالحلان يحف يتجوف ارتفاعه (٩٦ سم) وعرضه (٧٤ سم) وعمقه (٣٢ سم) يتوجه عقد مدبب يرتكز على عمودين (٢) .

والجدير بالذكر أن العقد الحالي للطاقة حديث العهد استحدث بدل عقدها الأصلي الذي فقد من قبل . كما أن الطاقة نفسها لم يسبقنا أحد إلى دراستها ونشرها .

ونحت على صدر الطاقة صليب ذو قاعدة مفصصة ورؤوس ثلاثية الأنصال . احاط بتجويفها من كل جانب عمود يتكون من بدن مضلع وتاج مزهري ذي أوجه متعددة يرتكز على كرسي مكعب يفصله عن البدن ، أما القاعدة فعلى غرار التاج ولكنها بوضعية مقلوبة (٣) .

وبالنسبة للإطار فقد نحت عليه أفرز من نوع الأفاريز الموجية التي تحفها الأخاديد الرشيقة من الخارج والتي لاحاتها من قبل في إطار معظم المداخل والشبابيك الأتابكية والأيلخانية (٤) وبعض المحاريب والطاقات الأيلخانية (٥) . ويمتاز بانكساره نحو الخارج على هيئة الزاوية القائمة إلى الأعلى من الأرضية بحوالي (٦ سم) من كل جانب .

(١) أنظر الرسم : ٣٨ رقم (١٤) .

(٢) أنظر الرسوم : ١٠٩٥١٠٨ والصورة ٨١ .

(٣) أنظر الرسم : ١٠٨ والصورة ٨١ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٩٠ ١٩٢ ١٩٣ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٩٧ - ٢٠٣ ٢٠٦ ٢٠٧ ٢٠٩ ٢١٠ ٢١١ .

والطاقة عتبة سفلى ثخنيتها (٦ سم) ومن المرجح أنها حديثة العهد بدليل نحتها من الرخام المجذع ، بينما الأجزاء الأخرى للطاقة مكونة من الرخام المعروف بالحـلان كما مر بنا .

والطاقة لا تحمل نصا كتابيا يفصح عن تاريخها ولكننا نرجح عودة أجزائها — باستثناء المقعد والعتبة السفلى — الى العهد الأيلخاني لأن الأبدان المضممة — والبيجان والقواعد المزهرية ذات الأوجه المتعددة والكراسي المكمبة التي تفصلها عن الأبدان لم يكثر شيوعها في مدينة الموصل إلا في العهد الأيلخاني كما فـسـي أعمدة محراب مزار بنجة علي (١) ودعامة جامع الفخرى (٢) ، وأعمدة الشباك الشمالي لغرفة بيت الخدمة في كنيسة مارأشعيا (٣) ، على الرغم من ظهورها في أواخر العهد الأتابكي ، كما في المحراب الصيفي في الجامع النوري (صورة ٦١) .

ولما كانت معظم الآثار المعمارية في الكنيسة كالمداخل منسوبة الى الفترة الأيلخانية الأولى (٤) ، لذا نرجح ، علاوة على ما تقدم عودة تلك الأجزاء الى التاريخ المذكور .

ب - طاقة غرفة بيت الخدمة

تقع الطاقة الى يسار مدخل الغرفة المذكورة في حائطها الغربي (٥) ، وهي تتكون من شكل مستطيل (٠.٦٥ x ٠.٩١ م) يتألف من الرخام الأزرق منها : قطعة عليا بوضعية أفقية وأخرى سفلى بنفس الوضعية وقطعتان جانبيتان (٦)

فالقطعة العليا حفرت عليها الأقسام العليا للطاقة بما في ذلك العتبة والمقعد المنبسط المتوج لها وأجزاء من الاطار . تعلو الحافة السفلى للقطعة تحت أفريز مقمر يحف به اخدود يشكل في الوسط تدبجاً شبيهاً بالمثلث يخرج من اسفله دلاية

(١) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٧ .

(٢) أنظر الرسم : ١٦٨ والصورة ١١٥ .

(٣) أنظر الرسم : ٧٢ والصورة ٧٥ .

(٤) أنظر الرسوم : ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٨ .

(٥) أنظر الرسم : ٣٨ علامة (X) .

(٦) أنظر الرسم : ١١٣ والصورة ٨٣ .

طابق خزف - حصة الختم

كما يتمركز في كل ركن من ركني القطعة الداخليين كابل بسيط الشكل . ويوجد السـي
الاعلى من ذلك على الواجهة حفر يمثل العتبة العليا والعقد المتوج لها . ويحيط
بكل ذلك من الخارج أفريز من الزخارف النهائية تتكون من أوراق نخيلية بسيطة غير
متقنة نفذت بمستوى الأرضية بعد حفر مخيطاتها حفرا خفيفا (١) .

والملاحظ على واجهة العتبة انها قسمت الى مناطق مضلعة بواسطة الحـزـز
البسيطة ثم شغلت بوريدات الربيع الموصلية أو وريدات حلزونية ، في حين نرى أن
واجهة العقد حفرت عليها أربع دوائر متتابعة (٢) ، متأثرة بالفصوص الخائرة التي
وجدت في أسفل واجهات عقود بعض المداخل والشبابيك الأتابكية والأيلخانية (٣) .

وتستند القطعة العليا الأنفة الذكر من كل جانب على قطعة رخامية معتدلة نحتت
عليها أفريزان أحدهما داخلي مقعر ، والآخر خارجي شكل بزخارف من الأرابيسك
البارز يعتمد موضوعها الزخرفي على حركة الغضن الأفموانية التي كونت مناطق نصف
دائرية تنطلق منه اثنا عشر فرع ذات انحناءات نصف دائرية تشكل مع الانحناءات
السابقة مناطق شبه دائرية تشغلها النهايات الطليقة للفرع المنوه عنها (٤) .

ومن أهم المظاهر الفنية لهذه الزخارف ، بالإضافة الى حركتها الأفموانية رشاقتها
وقطاعها المحدب ، وهي - أي الزخارف - شبيهة بصورة عامة بالزخارف السـي
وجدناها على الحطات السفلى لتيجان أعمدة مصلى الجامع النوري (٥) ، وإن كانت
دونها في المستوى الفني .

وبهذا أصبحت زخارف هذا الأفريز تخالف من حيث العناصر والمظاهر الفنية
واسلوب التنفيذ تلك الزخارف التي وجدت على الأفريز الخارجي في القطعة العليا ،
مما أدى الى عدم التجانس الزخرفي لأفريز الأطار الخارجي في الطاقة بقسميه العلوي
والسفلي ، فإذا أضفنا الى ذلك وجود اخدود يفصل بين أفريزي الأطار الداخلي

(١) أنظر الرسم والصورة السابقة .

(٢) أنظر الرسم والصورة السابقة .

(٣) أنظر الرسم : ١١٣ والصورة : ٧٣٤٦٦٥٠٥٤٦٤٤٤ .

(٤) أنظر الرسم : ١١٣ والصورة : ٨٣ .

(٥) أنظر الرسم : ٩١٥ - ٩٦٣ .

والخارجي في قسمه العلوى، بينما نجد أن الاختود في القسم السفلي يلزمه —روز
مسطح رشيق عندها يتضح لنا أن القطعتين الجانبيتين للآطار لا تعودان في الأصل
إلى القسم العلوى من الطاقة •

وترتكز القطعتان السابقتان على قطعة رخامية بوضعية أفقية بمثابة المثبة السفلى
للطاقة، وقد نحت عليها أفرز زخرفي يتوجه شريط كتابي بارز (١) •

أما الأفرز الزخرفي فهو عبارة عن مناطق متناظرة رتبت بصورة متتابعة يتكون كل منها
من مقرنس أو قوس مدبب صغير مقعر القطاع تشغله ورقة نخيلية ثلاثية ذات نصلين
جانبيين صغيرين يملوهما نصل نجمي مثقوب، تماثل بصورة عامة تلك الأوراق الـ في
كونت الأفرز الزخرفي فلذى وجد على الحطات الوسطى لبعض تيجان أعمدة مصلـ
الجامع النورى (رسم ١٠٠٧)، وان كانت دونها من حيث الدقة الفنية •

أما الشريط الكتابي المتوج للأفرز الزخرفي السابق فيتضمن كتابا بخط الثلث
البارز على مهاد زخرفي نصه ((اسعد بداراً أنت سعد لها و)) •
ومما لا شك فيه ان النص غير كامل بدليل وجود حرف المطف (الواو) في قسمه الأخير
الذى يدل على وجود كلمات أخرى كان يتضمنها النص وفقدت فيما بعد •

ونستخلص من ذلك ان الطول الحالي للقطعة التي تحمل النص (٦٨ سم) المساوى
لمعرض الطاقة لا يمثل الطول الحقيقي لها، وهذا من جهة ومن جهة أخرى فان سمك
القطعة البالغ (٨ سم) يقل بمقدار (١٢ سم) عن سمك بقية أجزاء الطاقة • كل ذلك
يوكد عدم عودة القطعة الى بقية أجزاء الطاقة •

ومما يجدر ذكره ان النص قرئ في السابق من قبل الأب الدكتور يوسف حبي ولكنّه
اخطأ حينما خال كلمة (لها) أنها (بها) (٣) •

(١) أنظر الرسم : ١١٣ والصورة ٨٣ •

(٢) هكذا بالأصل والصحيح بدون الفاء وذلك لزيادتها •

(٣) د • يوسف حبي : كنيسة شمعون الصفا ص ٧١ •

ومن أهم المميزات الفنية لخط النص :

وجود الترويس بدون اضافة في رؤوس بعض الحروف القائمة كالالف واللام الأولية ثم التشعير في نهاية الالف الأولية، علاوة الى طول الرأس المنتصب لحرف الدال اكثر من الممهود واخيرا القطاع المسطح لجميع الحروف وتنفيذها بواسطة الحفر الرأسي .

أما المهاد الزخرفي للكتابة فيتميز بحركة الأغصان الحلزونية ورشاقة العناصر وقطاعها المحدث .

ونرجح ان القطعة السفلى الآتية الذكر في الطاقة كانت في الاصل متوجة لأحد المداخل وذلك لان الافاريز الزخرفية المكونة من مقرنصات أو اقواس صغيرة متتابعة تعلوها الاشرطة الكتابية كما هو الحال في قطعتنا التي ظهرت في الموصل في نهاية الفترة الأتابكية بمشهد بدر الدين لؤلؤ متوجة للمداخل فقط ، كمدخل مزار الامام (٣) عون الدين (١) ، ومدخل جامع عمر الاسود (٢) ، ومدخل مزار الامام محمد بن الحنفية ، ثم استدت تلك الظاهرة الى الفترة الأيلخانية ، كما هو الحال في مدخل الرجسـال بكنيسة شمعون الصفا ذاتها (٤) .

وهكذا يتضح لنا من خلال دراستنا للقطع الرخامية المكونة للطاقة أنها غير متجانسة من حيث القياسات وكذلك النواحي الفنية وانها تعود في الاصل الى آثار متعددة جمعت فيما بعد الى بعضها لتكون الطاقة نفسها .

ولا يوجد في الطاقة ما يشير الى تاريخ أقسامها المختلفة . ولهذا وجب علينا اتباع طريقة الدراسة المقارنة للوصول الى أنسب تاريخ يمكن ردها اليه .

فبخصوص القسم العلوي ذكرنا أن جميع عناصره نفذت بواسطة الحفر البسيط وذلك أن الحافات المحددة لتلك العناصر حفرت حفرا خفيفا فهدت العناصر بارزة برؤوسها

(١) أنظر الرسم : ٤٢ والصورة ١٣ .

(٢) أنظر الرسم : ٥٠ والصورة ٢٠ .

(٣) أنظر الرسم : ٥٢ والصورة ٢١ .

(٤) أنظر الصور : ٣٠ ٣١ ٣٢ .

قليلا ومستوى أرضية القطعة المحفورة عليها . ومثل هذا الحفر أول ما تمثل بصورة جلية في زخارف عتبة مدخل حضرة مزار الامام عون الدين (٦٤٦هـ) (١) ، ولكنه أصبح أكثر شيوعا في مخلفات الفترة الأيلخانية من نهاية القرن السابع الهجري ، كما في المشكاة الموجودة ضمن زخارف الصندوق الرخامي لقبر مزار الامام علي الهادي (٢) ، ومشكاة محراب مسجد الفخري (٣) .

كما أن العقد المنبسط المتميز بوجود فصوص دائرية متتابعة في حافته السفلى على الرغم من ظهوره في مخلفات معمارية ترقى الى عهد بدر الدين لؤلؤ ، كمدخل مدفن مزار الامام عون الدين (٤) ، ومدخل كنيسة المارحود بني (٥) ، ومدخل جامع عمير الأسود (٦) ، إلا أن ذلك العقد أصبح أكثر شيوعا في العهد الأيلخاني . ويلاحظ ذلك في مدخل بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا (٧) ، ومدخل الهيكل الجنوبي في كنيسة مارأشعيا (٨) ، وشباك جامع الامام الباهر (٩) ، وشباك الغرفة الغربية في مزار الامام محمد بن الحنفية (١٠) .

ونتيجة لما تقدم نستنتج أن العناصر الفنية والمعمارية للقسم العلوي من الطاقة على الرغم من ظهور ما يماثلها في نهاية العهد الأتابكي ، إلا أنها أصبحت أكثر شيوعا في العهد الأيلخاني . وإذا أخذنا بنظر الاعتبار وقوع الطاقة في كنيسة تنسب معظم آثارها ، ولا سيما مداخل المصلى الى الفترة الأيلخانية الأولى ، عند ذاك نرجح ان القسم المنوه عنه في الطاقة يعود الى الفترة المذكورة من العهد الأيلخاني .

-
- (١) أنظر الرسم : ٤٢ والصورة ١٣ .
 - (٢) أنظر الرسم : ١٨٣ والصورة ٢٣٧ .
 - (٣) أنظر الرسم : ١٢٩٤ والصورة ٥١ .
 - (٤) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٤ .
 - (٥) أنظر الرسم : ٤٦ والصورة ١٨ .
 - (٦) أنظر الرسم : ٥٠ والصورة ١٩ .
 - (٧) أنظر الرسم : ٦٦ والصورة ٣٤ .
 - (٨) أنظر الرسم : ٧٣ والصورة ٤٠ .
 - (٩) أنظر الرسم : ٩٨ والصورة ٦٧ .
 - (١٠) أنظر الرسم : ١٠١ والصورة ٦٩ .

أما القطعة السفلى للطاقة المشتعلة على الشريط الكتابي والأفرز الواقع تحته المكون من المناطق المعمارية المشغولة بالأوراق النخيلية ، فقد بينا أن مثل هذا التكوين الفني لم يظهر إلا في عهد بدر الدين لؤلؤ ، ثم امتد إلى العهد الأيلخاني . ولكن الأوراق النخيلية في مخلفات بدر الدين كانت ثلاثية الأنصال تتميز بقصر الأنصال وتدببها ووجود الثغمرات داخلها (١) ، بينما أصبحت رؤوس أنصال الأوراق هنا نجمية ودائرية وانعدمت ثغمراتها بعد أن غدت ذات قطاع مسطح ، واحاطتها الأغصان من كل جانب (٢) . وهذا التطور في شكل الأنصال لمثل هذه الأوراق واحاطتها بالأغصان لم نعهده إلا في الأفرز المماثلة في مدخلي الرجال والنساء في الكنيسة نفسها المنسوبة إلى الفترة الأيلخانية الأولى (٣) . وعلاوة على ما تقدم فإن خط الثلث في نص الشريط لم يتقيس بال قواعد الخطية الخاصة بنسب الحروف ، كما في الدال مثلاً (٤) . ويعد ذلك نوعاً من الضعف الفني الذي لم نعهده في الفترة الأتابكية ، وإنما تمثل في الخطوط من الفترة الأيلخانية الأولى ، كما في كتابات مدخل الرجال بالكنيسة ذاتها (٥) ، ومحرابي مزار بنجة علي (٦) ، ومزار بنات الحسن (٧) .

واستناداً إلى ما تقدم نرجح نسبة الشريط الكتابي والأفرز الزخرفي الملازم له فسي الطاقة التي نحن بصدد دراستها إلى الفترة الأيلخانية الأولى .

وبخصوص القطعتين الجانبيتين المكونتين للأقسام السفلى في إطار الطاقة ونظراً لتشابه زخارفهما بزخارف المهاد الزخرفي في الشريط الكتابي السابق في معظم الخصائص الفنية (٨) . نرجح أنهما معاصرتان لفترة القطعة السفلى التي نفذ عليهما الشريط الكتابي الآتف الذكر .

-
- (١) أنظر الرسوم : ١٢٤٩ - ١٢٥٤ .
 - (٢) أنظر الرسم : ١٢٦٥ والصورة ٨٣ .
 - (٣) أنظر الرسوم : ١٢٦٢ ، ١٢٦٣ .
 - (٤) أنظر الرسم : ١١٣ والصورة ٨٣ .
 - (٥) أنظر الرسوم : ١٥٦٢ ، ١٥٦٣ .
 - (٦) أنظر الرسوم : ١٥٣٨ - ١٥٤١ ، ١٥٤٦ - ١٥٥٩ .
 - (٧) أنظر الرسوم : ١٥٧٨ - ١٥٨٥ .
 - (٨) أنظر الرسم : ١١٣ والصورة ٨٣ .

ومما يجدر التنويه به أننا وجدنا في الكنيسة أمام حنية الذخائر قطعيتين مستطيلتين^١، ربما كان لهما علاقة بهذه الطاقة ^{المسماة} تحت على كل قطعة عمود ذو بدن مضلع، قسم السس أربعة أقسام بواسطة معينات على الاضلاع ثم شغلت هذه الاقسام ببروزات على هيئـة أسنان المنشار بصورة معتدلة ومقلوبة على هيئة زخارف (الزكزاك) تفصل فيما بينهما الأخاديد . وللبدن تاج شبه جرس يفضله عن البدن كرسي مكعب، أما القاعدة فعلي نفس الفرار ما عدا إنعدام الكرسي المكعب .

ويوازي العمود في كل قطعة أفريز من الزخارف النباتية غير المتقنة نفذت بواسطة الحفر البسيط، تتكون من تقابل أنصاف أوراق نخيلية بصورة متدايرة حصرت فيما بينهما مناطق بيضوية بعد اتصال رؤوسها العلوية .

ويخرج من محل اتصال الأوراق من كل جانب ورقة شبه دائرية ، كما تنتهي الزخارف في كل قطعة من الأسفل بورقة ثلاثية الفصوص ، ومن الأعلى بأربع أوراق على نفس الفرار تقريباً ترتب على شاكلة الصليب وخرجت من بينها أوراق رشيقة شبه كأسية^(٢) .

وعلى الرغم من تشابه زخارف القطعتين إلا أن الاختلاف الجوهري بينهما هو أن المناطق البيضوية في إحداها شغلت بأوراق ثلاثية وأخرى دائرية مفصصة (رسم ١١٥) ، بينما نفس المناطق في القطعة الثانية شغلت بأحرف سريانية (رسم ١١٤) ترجمتها ((عش - مش - نز - شع - ١ - ١))^(٣) .

ويرى الاب يوسف قوزي أن الحروف المذكورة لو ترتبت ترتيباً ذكياً لأعطت لفظتي ((شمع (و) ن ش - (و) عا)) أو شمعون الصخر (الصفا) ، ولفظة أخرى هي (شسزا) ، ويرجح الاب المذكور أنها تدل على اسم المعمار^(٤) .

واسلوب الحفر البسيط للزخارف النباتية وعدم تحدى الدقة في شكل عناصرها شبيه بذلك الاسلوب الذي اتبع في تنفيذ زخارف الأفريز الخارجي لآطار الطاقة في قسمها العلوي،

(١) أنظر الرسوم : ١١٤ ، ١١٥ والصورة ٨٦ .

(٢) أنظر الرسوم السابقة .

(٣) د . يوسف حبي : المرجع السابق ، ص ٧٠ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٦٦ ، حاشية ١٨ .

كما أن أبدان الأعمدة المضلعة المشغولة برخارف (الزكزاك) تماثل تماما أبدان الأعمدة الركنية في صندوق القبر الرخامي بمزار الامام علي الهادي (١) (نهاية القرن السابع الهجري) وكذلك عرض الواجهة الخارجية لكل قطعة من القطعتين السابقتين البالغ (١٣ سم) يساوي عرض الواجهة والسك الداخلي لآطار الطاقة في قسمه العلوي .

ونظرا لتطابق القياسات وتشابه أساليب التنفيذ الفنية والتوافق الزمني بين الأقسام العليا للطاقة وبين القطعتين الاتفتي الذكر ، نرجح عودة تلك القطعتين في الأصل الى الطاقة وانهما كانتا تمثلان الأجزاء السفلى لآطارها بدلا من الأجزاء الحالية الدخيلة عليها (٢) .

ج - طاقة غرفة بيت الشهيد

تقع الطاقة في الحائط الشرقي للغرفة المذكورة في كنيسة شمعون الصفا (٣) . وهي عبارة عن آطار مستطيل بوضعية أفقية ، تؤلفه القطع الرخامية الزرقاء ، طوله (١٩٦ سم) وعرضه الذي يمثل بنفس الوقت الارتفاع يبلغ (٨٤ سم) . ويحف بتجويف ارتفاعه (٧٤ سم) ، وعرضه (٨٤ سم) وعمقه (٣٥ سم) يملؤه عقد نصف دائري محاري (٤) .

ولعل أهم الأقسام المكونة للطاقة هو العقد الذي يتكون من نصف قوقعة محارية ذات أضلاع مروحية مقعرة تنطلق من هيئة كروية صغيرة تتوسط قاعدته نحو الأعلى والجوانب والجوانب ، ثم تتسع تدريجيا وتنتهي في دائرة العقد الخارجي بأنصاف دوائر . وتفصل الأضلاع عن بعضها أشكال رمحية تنتهي بروؤس مدببة تتخلل النهايات الدائرية المتتابعة للأضلاع . ويوجد في كل جانب من جانبي كوشة العقد وردة ربيع موصلية .

ونحت على آطار الطاقة أفريزان أحدهما داخلي غير متجانس لأن أقسامه العليا المحيطة بالعقد تتكون من أفريز مضلع ، بينما أقسامه السفلى التي تحف بتجويف الطاقة تتكون من أفريز مقعر مؤطر بموز مسطح رشيق (٥) .

(١) أنظر الرسوم : ١٨٠ ، ١٨٢ والصورة ٢٣٢ .

(٢) أنظر الرسوم : ١١٣ ، ١١٣ مكرر .

(٣) أنظر الرسم : ٣٨ رقم (٣٣) .

(٤) أنظر الرسوم : ١١٠ ، ١١١ والصورة ٨٢ .

(٥) أنظر الرسم : ١١٠ والصورة ٨٢ .

ومما يحسن ذكره ان الافريز المصليح في ركنه الأيمن قد انحدر نحو الاسفل بمقدار (٩ سم) مما يدل على نقصان احد القطع الرخامية المكونة للاطار في جانبه الأيمن مسن الناحية العلوية (١) . ويمكن اعادة الانسجام الى الافريز بكل سهولة بعد وضع قطعة رخامية ارتفاعها (٩ سم) تحت القطعة المنحوت عليها ركن الافريز الأتف الذكر (رسم ١١٢).

واختلاف هيئة الافريز الواحد في أقسامه العليا عما هي الحال في الاقسام السفلى ، وعدم تجانسه غير مقبول فنياً مما يدل على أن الأجزاء السفلى للطاقة لا تعود في الأصل الى أجزائها العليا .

أما الافريز الثاني للاطار فيقع في وسط أقسامه السفلى التي تحف بالتجويف وهو من نوع الافريز الموجية التي توازيها الاخايد الرشيقة من الخارج . ولكننا نلاحظ انعدام الافريز نفسه من الاقسام العليا للاطار التي تحف بالمقد مما يؤكد هو الآخر على أن الاقسام السفلى للطاقة لا تعود في الأصل الى اقسامها العليا ، وانما كانت تعود الى عنصر معماري آخر ، ربما كان يمثل في الأصل اجزاء من اطار مدخل ، أو شـ أو طاقة أخرى ، لان مثل هذه الافريز كانت مألوفة على أطر العناصر المعمارية المذكورة في المهددين الأثابكي والایلخاني (٢) .

ومن ملاحظتنا الأخرى على الافريز المذكور هو انكساره نحو الخارج على هيئة الزاوية القائمة عند الأرضية مباشرة في الجانب الأيمن من الاطاره ، مما أن انكسار الافريز المماثلة في معظم الآثار المعمارية من مداخل وشبابيك وطاقات يكون على ارتفاع معين من الأرضية (٣) ، لذلك نرجح أن الاطار ناقص قطعة رخامية واحدة على الأقل في جانبه الأيمن ، كما نرجح بنفس الوقت فقدان بعض القطع الرخامية في الجانب الأيسر وذلك لعدم وجود الانكسار السابق في الافريز (٤) .

(١) أنظر الرسم : ١١٠ والصورة ٨٢ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٨٩ - ١٩٦ - ١٩٨ - ٢٠٩ - ٢١١ .

(٣) أنظر الرسوم : ٤٢ - ٤٤ - ٤٦ - ٥٠ - ٦٤ - ٦٦ - ٦٨ .

(٤) أنظر الرسوم : ١١٠ - ١١٢ .

٢- طاقة بيت الخدمة في كنيسة مارأشعيا

تعد هذه الطاقة من المخلفات المعمارية التي اكتشفتها لأول مرة في الحائط الجنوبي لغرفة بيت الخدمة في هيكل ماريوحنان بالكنيسة المذكورة (١) .

وهي عبارة عن تجويف داخل الحائط ارتفاعه (٦٤ سم) وعرضه (٥٠ سم) وعمقه (٩ سم) يعملوه عقد مقوّس محاري (٢) .

ويعد العقد من أهم العناصر المعمارية في الطاقة حيث أن بقية الأجزاء المحيطة بالعقد والتجويف تعتبر مجرد قطع رخامية صماء مختلفة الأحجام خالية من المعالم الفنية لأنها عائدة للحائط المثبت فيه الطاقة .

ويتألف العقد من نصف قوسه ذات اضلاع مروحية مقمرة تبدأ من هيئة كروية صغيرة في وسط القاعدة ثم تتسع تدريجياً نحو الجوانب والأعلى بصورة مائلة حتي تنتهي بدائرة العقد بما يشبه الدوائر أو الأقواس الصغيرة ويفصل هذه الاضلاع اشكال رمحية رشيقة وغائرة تنتهي بروؤس مدببة وللعقد كوشة صماء محاطة ببروز رشيقي محدب (٣) .

وعلى الرغم من عدم وجود تاريخ يفصح عن عهد الطاقة، إلا أنها - على الأغلب - ترجع الى الفترة الأيلخانية الأولى، لأن عقدها المقوّس المحاري (٤) يشبه عقد طاقة الشباك الشمالي في نفس الغرفة المثبتة فيها الطاقة (٥) ، وكذلك عقد طاقة غرفة بيت الشهيد في كنيسة شمعون الصفا المنسوبين الى الفترة المارة الذكر (٦) .

(١) أنظر الرسم : ٣٩ رقم (٢٧) .

(٢) أنظر الرسوم : ١١٦، ١١٧ والصورة ٨٤ .

(٣) أنظر الرسوم والصورة السابقة .

(٤) أنظر الرسوم والصورة السابقة .

(٥) أنظر الرسم : ٧٢ والصورة ٧٥ .

(٦) أنظر الرسوم : ١١٠، ١١١ والصورة ٨٢ .

٣ - طاقتا جامع الفخـرى

وجدت في الحائط الشرقي لفناء الجامع المذكور قريبا من حائط المصلى الخارجى قطعتين متناظرتين مستطيلتي الشكل (٨١ x ٨٠ سم) ثبتت احدهما بصورة معتدلة والثانية بصورة مقلوبة في اسفل القطعة الاولى (صورة ٨٥) .

ونحت على كل قطعة عقد محارى ذو أضلاع مروحية مقمرة تبدأ من عنصر صغير على هيئة نصف وردة مقببة ذات فصوص محدبة تقع في منتصف قاعدة العقد ، ثم تأخذ اضلاعها بالاتساع التدريجى نحو الأعلى والخارج بصورة مائلة الى أن تنتهى بدائـرة العقد الخارجية بما يشبه الأقواس نصف الدائرية . ويفصل بين كل ضلعين هيئة رمحية مقمرة تنتهى برأس مدبب . كما نحت على كل جانب من جانب كوشة العقد وردة ربيع موصلية مقمرة الفصوص . وهذا يكون تخطيط وشكل العقد المذكور مشابها لتخطيط العقد في كل من طاقة بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا (١) ، وطاقة بيست الخدمة في كنيسة مارأشعيا (٢) .

ولما كان عقد كل طاقة من الطائفتين المذكورتين يعلو منطقة مجوفة ذات مسقط مستطيل (٣) ، لذا فمن المرجح أن طاقتي الجامع كانتا في الأصل على نفس الفـرارـه كما نرجح بنفس الوقت نسبتهما الى الفترة الأيلخانية الاولى وهي الفترة المنسوبة اليها طاقتا الكنيستين الانقضى الذكر .

(١) أنظر الرسوم : ١١٠ - ١١٢ والصورة ٨٢ .

(٢) أنظر الرسوم : ١١٦ - ١١٧ والصورة ٨٤ .

(٣) أنظر الرسوم والصورة السابقة .

الفصل الرابع
الأعمدة الأتابكية والابلقانية

الفصل الرابع

الأعمدة الأتابكية والأيلخانية

أولا / الأعمدة ذوات الهيئات المزدوجة (١)

١- أعمدة الجامع اللسوري

يوجد أربعة أعمدة من هذا النوع في الجامع المذكور اثنان منها يتقدمان محراب مصلى الحنفية (صورة ٨٧) ، والاخران يتقدمان محراب مصلى الشافعية (صورة ٩٢) ، والسبب في ذلك يعني من أمر هذين المحرابين هي الأعمدة المنوه عنها ، لأن بقية أجزائهما حديثة العهد ترجع إلى ترميم سنة ١٢٦٤ هـ للجامع .

(أ) عمود محراب مصلى الحنفية :

١- العمود الأيمن :

نحت العمود من الرخام الأزرق ويتكون من أعمدة ركنية نصف اسطوانية يمتد كسل طرفين من أطرافها الشجاورين بصورة مستقيمة نحو الخارج ليتعامدا في منتصف أضلاع بدن العمود على هيئة الزاوية القائمة مكونين شكلا رمحيا بارزا يتخلل الأخدود الذي تركته الأعمدة الركنية بينها بعد أن حوله إلى زاويتين على نفس الغرار تقريبا ولكنهما منخفضتان (٢) .

ويحمل هذا العمود بطياته مميزات فنية فريدة ، فعلى الرغم من اعتباره ضمن الأعمدة المنفردة لتكونه من قطعة رخامية واحدة في الأصل ، إلا أن بدنه يبدو للناظر إليه من الواجهة على هيئة عمودين اسطوانيين ، مركبين تفصلهما عن بعضهما الهيئات الرمحية السابقة (٣) . كما يبدو للناظر إليه من الركن على هيئة العمود الثلاثي . وكأنه تكون من ثلاثة أعمدة اسطوانية تفصلها الهيئات الرمحية السالفة (٤) . ونحت البدن

(١) الأعمدة ذوات الهيئات المزدوجة هي الأعمدة التي يكون أصل العمود فيها منفردا ، ولكن استحداث الأخاديد والبروزات التي تتوسط أضلاعها حولها إلى ما يشبه الأعمدة المزدوجة ، بفعل الأعمدة الركنية التي تكونت نتيجة ذلك .

(٢) أنظر الرسوم : ١٢٢ - ١٢٤ والصور : ٨٧ - ٨٩ .

(٣) أنظر الرسم : ١٢٢ والصورة ٨٨ .

(٤) أنظر الرسم : ١٢٤ والصورة ٨٩ .

وفق نسب دقيقة وعلى أساس هندسي معين، محددا الطريق الذي سلكه الفنان لىدى تنفيذ (١) (رسم ١٢٣) .

والملاحظ على البدن المذكور أنه يتكون من قطعتين . القطعة العليا متصلة بالتاج . بينما كانت القطعة الثانية السفلى متصلة بالقاعدة . كذلك نلاحظ أن الهيئات الرمحية التي تتوسط البدن في القطعة العليا أصغر وأقل انفراجا وأكثر رشاقة من مثيلتها التي تتوسط القطعة السفلى من البدن ، مما أدى الى عدم تجانس القطعتين (٢) ، وبالتالي نجعلنا نرجح أن القطعة العليا التي تشمل التاج والجزء الأعلى من البدن تصود لعمود معين ، بينما تصود القطعة السفلى المشتملة على القاعدة والجزء الأسفل من البدن لعمود آخر .

وإذا انتقلنا الى تاج العمود نجده يتكون من مكعب ارتفاعه (٤٢ سم) ، وطول ضلعه (٣٦ سم) بحيث يسند و للناظر مستطيلا بصورة عمودية (٣) .

ونحت على كل وجه من أوجه التاج عناصر فنية (٤) يتكون موضوعها الزخرفي من بروز ملتو على هيئة نصف دائرية من الأسفل . بينما يضيق القطر من الأعلى ، ثم --- رعان ما يبتعد رأساه عن بعضهما قليلا مع بعض الالتواء نحو الأسفل مكونين شكلا كأسيا (٥) .

وكل رأس من رأسي البروز الكأسي السابق ينتهي بنصف ورقة نخيلية ثلاثية الاتصال يتميز نصلها العلويان بالقصر والتقعر والاتساع ، يخرج من أسفلها غصن يلتوى نحو الداخل ليلتقى مع شبيهه الآتي من الجهة المقابلة في محور التاج ، بينما ينحدر النصل الثالث السفلى نحو الأسفل مكونا نصف ورقة لوزية مقلوبة تخرج من أسفلها ورقة جناحية ذات قاع مجوف متجهة نحو أسفل البروز الكأسي لتشغل الزاوية السفلى لواجهة التاج . كذلك نشاهد خروج غصن من محل اتصال الورقة اللوزية السفلى بالورقة الجناحية المذكورة ملتويا نحو الداخل والأعلى حتى يلتقى في محور التاج مع مثيله الآتي من الجهة المقابلة . مكونا شكلا كاسيا (٦) .

(١) تتبعنا الأساس الهندسي لبدن العمود المذكور لى تعرضنا لهذا النوع من الأعمدة في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٢٩٥ ، ٢٩٦ .

(٢) أنظر الرسم : ١٢٢ والصور : ٨٢ - ٨٩ .

(٣) أنظر الرسم والصور السابقة .

(٤) أنظر الرسوم : ١٢٢ ، ١٢٤ والصورة ٨٨ .

وهكذا نرى أن الأغصان الأربعة التي تطرقنا إليها والملتقية في منتصف المحاور قد كونت وشاحاً زخرفياً حول العنصر الكأسي، وهذا الشاح ليس ظاهرة فنية فريدة هنا بل وجد في الفن الإسلامي منذ العصر الأموي، كما هو موجود في بعض العناصر الكأسية في زخارف قبة الصخرة (١).

ويخرج من محل التقاء الأغصان في وسط المحور عنصر مزهري تتخلله الزخارف النباتية فنشاهد في جزئه الأسفل ورقة ثلاثية، بينما تخرج من فوهته العليا ورقة لوزية يستند في رأسها ليخرج منه نصفاً ورقة ثلاثية نحو الجانبين بصورة أفقية (٢).

وإذا أمعنا النظر في أنصاف الأوراق النخيلية والأوراق اللوزية والجناحية الكائنة في أطراف كل وجه من أوجه التاج نجدها تحفة من النسيج الزخرفي، فنصف الورقة النخيلية التي ينتهي فيها كل رأس من رأس البروز الكأسي قد تخللتها التقعرات الواسعة (رسم ٨٠٨)، بينما نرى أن أنصاف الأوراق اللوزية قد شغلتها أوراق نخيلية متممة الاتصال (٣). أما الورقة الجناحية الواقعة إلى أسفل العناصر السالفة فقد شغلتها أوراق نخيلية وجناحية صغيرة (رسم ٨١٤).

✓ وإذا رجعنا إلى العنصر الكأسي نجد أن أطرافه الداخلية والخارجية قد حددتها وفصلتها عن العناصر الزخرفية الواقعة على جانبيه أخاديد غائرة تتوسطها بروزات رشيقة نفذت بواسطة الحفر المشطوف (٤).

✓ ولهذا التاج بالإضافة لما تقدم مميزة فنية أخرى تنجلي لدى النظر إليه من الركن حيث يبدو للناظر على هيئة تاج كأسي مقلوب يتوسطه محور من الأوراق النخيلية المقمرة واللوزية المعتدلة والمقلوبة ومن ورقتين جناحيين متدبرتين. وكان ذلك نتيجة لتجاور واتصال العناصر الزخرفية المنفذة على كل وجهين متجاورين من أوجه التاج (٥)، في حين يراه الناظر إليه من الواجهة على هيئة كأس معتدل تتخلله العناصر الزخرفية

(١) Creswell, Early Muslim Architecture, Vol. 1, Fig. 260.

(٢) أنظر الرسوم والصورة السابقة.

(٣) أنظر الرسوم : ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢.

(٤) أنظر الرسم : ١٢٤ والصورة : ٨٨، ٨٩.

(٥) أنظر الرسم : ١٢٤ والصورة : ٨٩.

التي ذكرناها (١) . ونتيجة لما تقدم يمكن اعتبار هذا التاج من فصيلة النيجان الكأسية التي اشتهرت بها العمارة الاسلامية (٢) .

ولابد لنا ونحن بصدد زخرفة التاج من التمعن في أهم الظواهر والعناصر الفنية المتمثلة فيها . فمن تلك الظواهر الفنية :

تحديد أطراف العنصر الكأسي والأوراق الواقعة الى الأسفل منه بواسطة الحفـر المشطوف وشدة ملحوظة مما أدى الى زيادة التجسيم . ووجود ظاهرة انقسام الأغصان على نفسها ، والتعرق النخيلي ، والتقرن داخل الأوراق النهائية ، علاوة على خروج بعض العناصر من بعضها بعد استطالة احد اطرافها (٣) .

ومن أهم العناصر الزخرفية : أنصاف الأوراق النخيلية المختلفة الأشكال ، والعناصر
الكأسية الكاملة ، والعناصر المركبة في محور الزخرفة (٤) .

ومما يجدر التنويه إليه أن قاعدة العمود الذي نحن بصدد دراسته مزخرفة بعناصر نهائية محورة تعتمد على حركة الفصن الالتوائية^(٥) بحيث تكون نتيجة ذلك مناطق شبه دائرية شغلتها عناصر زخرفية تفرعت من الفصن نفسه مثل : أوراق المنب الثلاثية والأوراق الجناحية والأوراق نصف الكأسية وقد نفذت جميعها بواسطة الحفر المشطوف.

(١) أنظر الرسم : ١٦٢ والصورة ٨٨ .

(٢) تعرضنا الى التيجان الكأسية في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٣١٣-٣١٥.

(٣) أنظر الرسم: ١٢٤ والصورة ٨٨.

(٤) أنظر الرسوم : ٨٠٩٦٨٠٨٤١٢٤ والصورة السابقة. هذا وكنا قد تتبعنا أصل العناصر المذكورة عند كلامنا عن زخارف الأعمدة في الفصل الرابع من الباب الأول فـ في الصفحات ٣٣٥ - ٣٣٧ .

(٥) نوهنا الى حركة الأغصان المذكورة ومدى انتشارها في الفن الاسلامي والفنـــــون
القديمة عند تعرضنا لـزخارف الشهابيك في الفصل الثالث من الباب الاول فـــــي
الصفحات ٢٥٦ - ٢٥٩ .

٢- العمود الأيسر :

الملاحظ في بدن العمود المذكور أنه يشبه بدن العمود السابق من حيث التخطيط (١) وأسلوب التنفيذ والمميزات الفنية (٢) والأساس الهندسي (٣). لذا احجست عن تكرار مميزاته ، وأثرت الاكتفاء بتخطيطه وزسم اساسه الهندسي .

أما التاج فعلى الرغم من التشابه الكبير بينه وبين تاج العمود السابق ، إلا أنه يوجد بعض الفروق التي تتعلق بالقياسات وطبيعة العناصر .

فبالنسبة للقياسات نجد أن ارتفاع التاج يبلغ (٤٨ سم) أى أنه أطول من سابقه بحوالي (٦ سم) ، في حين نجد أن طول الضلع في كلا التاجين متساوٍ وهو (٣٦ سم) (٤).

أما النواحي الفنية فنجد أن الموضوع الزخرفي لعناصر اوجه التاج المتناظرة مائل للموضوع الذى نفذت بواسطته زخارف تاج العمود السابق . ومع هذا فاننا نجد بميض الاختلافات الجوهرية بالنسبة لزخرفة التاج وعناصرها هنا عما لاحظناه في زخارف التاج الذى سبقه من حيث الرشاقة ، ويتضح ذلك بصورة جلية على الأقصان والعنصر الكأسي والورقة الجناحية في الأسفل . كما يبدو أن العناصر المركبة قد انعدمت هنا . وتحولت السى عناصر بارزة صماء خالية من الزخرفة مثال ذلك : الورقة الجناحية ، وكذلك الورقة اللوزية نجدهما خاليتين من الأوراق النخيلية التي تخللت مثيلتهما في تاج العمود السابق . وبالإضافة لما تقدم نلاحظ انعدام بعض العناصر هنا . كتلك الورقة النخيلية التي كانت في أسفل كل رأس من رؤوس العنصر الكأسي في التاج السابق ، كما حصل تغاير في أشكال بعض العناصر مثال ذلك : الهيئة اللوزية الرشيقة والمنتبهة بنصفي ورقة نخيلية في أسفل العنصر الكأسي للتاج السابق ، تحولت هنا الى فرعين نهائيين ينتهيان في أسفل الزاوية السفلى للحافة ويحصران بينهما شكلا شبه دائري (٥) .

(١) أنظر الرسوم : ١٢٢ ، ١٢٥ .

(٢) أنظر الصور : ٩٠ ، ٨٨ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٢٣ ، ١٢٧ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٢٤ ، ١٢٦ والصور : ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ .

(٥) أنظر الرسوم والصور السابقة .

والفروق الفنية التي لاحظناها في التاجين ليست فروقا بسيطة على الرغم من التشابه الكبير في المميزات الفنية وهيئات بعض العناصر، مما جعلني أعزو ذلك الى اختلاف الاليدى الفنية التي قامت بعملهما .

اعرفه باسم الذي

(ب) عمودا محراب مصلى الشافعية :

كما نرى من مخطط المخطط

١- العمود الايمن :

نحت من الرخام الأزرق ارتفاعه (١٨٦ سم) ، وطول ضلعه (٣٤ سم) يتكون بدنه من قطعتين تملوا احدهما الأخرى . واستحدث في كل ركن من أركانه عمود نصف اسطوانى يفصله عن الذى يليه اخدود أشبه ما يكون بالمثلث المقلوب (١) . وهذا اكتسب البدن نفس المميزات الفنية والعمارية التي عهدناها في عمودى محراب مصلى الحنفية السابقين ، ومنها اتخاذ صفة الازدواجية ويتضح ذلك لدى النظر اليه من الواجهة (٢) والركن (٣) وعلى الرغم من كونه ضمن فصيلة الأعمدة المنفردة . ومع هذا فيوجد فرق جوهري بينه وبين بدن العمودين الاتفي الذكر يتجلى في اختفاء البروزات الرمحية الفاصلة بين أعمدته الركنية والاقنصار على الأضاد التي ذكرناها مما أدى الى اختلاف أساسه الهندسي ايضا (رسم ١٣٠) (٤) ، عما كان عليه في ذنيك العمودين (٥) .

أما تاج العمود فهو الآخر يتكون من مكعب ارتفاعه (٤٥ سم) وطول ضلعه (٣٦ سم) متخذ وضعية عمودية . ثم نحت على كل وجه من اوجبه الأربعة عناصر نهائية وهندسية وفنية بارزة أهمها وأبرزها : عنصر كأسى يلامس الحافة السفلى للتاج يعكس نتيجة أن الأعمدة السابقة التي كان فيها المنصر شبه معلقا ، تاركا بينه وبين الحافة السفلى فراغا شغلته العناصر النهائية الخارجة من أسفله بالاضافة الى الأوراق الجناحية الخارجة من

(١) أنظر الرسوم : ١٢٨ - ١٣٠ والصور : ٩٣ ، ٩٢ .

(٢) أنظر الرسم : ١٢٨ والصورة ٩٣ .

(٣) أنظر الرسم : ١٢٩ والصورة ٩٤ .

(٤) نتبعنا الأساس الهندسي لهذا النوع من الأبدان لدى تعرضنا الى تخطيط الأعمدة

في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٢٩٦ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٢٣ ، ١٢٢ .

الزوايا للتاج والمُجْهَدَة نحو الداخل (١) .

وللعنصر الكأسي بطن منتفخة يظهر أن الفنان أرادها أن تلامس حافة التاج السفلى مما جعله يضطر إلى أحداث زيادة في المحيط الدائري لهذه البطن حتى خرجت من الشكل الدائري المألوف واتخذت شكلاً شبه بيضوي أو اهليلجسي مع بعض التقعر في الجانبين ، بعكس ما أورده هرزفيلد لدى تخطيطه التاج المذكور ، إذ رسم البطون بصورة دائرية ، مما أثر كثيراً على قياساته وشكله واكسبه اتساعاً على حساب طوله الأمر الذي أفنى إلى تغيير معالمه الحقيقية (٢) (رسم ٣٣٣) .

أما القسم الأعلى من العنصر الكأسي فيضيق ويقترب طرفاه من بعضهما وبعد هايفترقان حتى يلامسا الاطار الأعلى للتاج ، ثم يلتوى رأس كل طرف على نفسه بصورة شبه كروية (٣) .

ولدى تدقيقنا رسم هرزفيلد لهذا الجزء من العنصر وجدنا قد زاد من ثخن اطرافه كثيراً واكمل التواء الرؤوس بهيئة كروية كاملة (٤) (رسم ٣٣٣) ، بعكس الواقع الحقيقي للعنصر الذي يتميز بالرشاقة وروءوس غير مكتملة الالتواء على نفسها ، كما يتميز ببـروزه الملحوظ عن بقية العناصر الفنية بسبب تحديده بواسطة الحفر المشطوف العميق الذي اكسبه تجسيميا وفصله عن العناصر التي تتخلله والتي تحف به من الخارج (٥) .

ومن العناصر الزخرفية الأخرى في هذا التاج عنصر ثلاثي يتوسط بطن العنصر الكأسي السابق في المحور ، يتكون من نصلين جانبيين يلتويان نحو الأسفل والداخل على هيئة القرنين يحملوهما فصوص لوزي .

ولهذا العنصر اصول في الفنون السابقة للإسلام فقد وجد ضمن زخارف الفخار فسي

(١) أنظر الرسوم : ١٢٨ ١٢٩٤ والصورة ٩٣ .

(٢) Herzfeld, Archeologisch Reise im Euphrat und Tigris Gebiet, Band 11, Abb. 232 .

(٣) أنظر الرسوم والصورة السابقة .

Herzfeld, op. cit., Vol. 11, Abb. 232 .

(٤)

(٥) أنظر الرسوم والصورة السابقة .

بلاد فارس في حدود (٢٨٠٠ - ١٥٠٠ ق م)^(١) ، كما وجد في مصر في عهد
 الفراعنة ممثلاً في رسوم تيجان بعض الالهة^(٢) ،

وفي العهد الاسلامي وجد العنصر المذكور منذ العصر الأموي وما بعده . ففي بلاد الشام تمثل في زخارف قبة الصخرة (٣) ، ونصر الممشى (٤) ، وفي العراق وجد على بعض التحف الخشبية كباب تكريت المحفوظ بمتحف بناكي (اواخر القرن الثاني الهجري) (٥) وكذلك في منبر القيروان المجلوب من بغداد (٢٤٨ هـ) (٦) ، بينما في مصر وجسد ضمن زخرفة بعض الاخشاب المحفوظة بمتحف الفن الاسلامي (من اواخر القرن الثاني الهجري) (٧) .

ويعملو العنصر السابق غصن رشيق ينتهي في الطرف العلوى للتاج بنصلين جانبيين مدببين ورشيقين يتوسطهما نصل لوزى ، وقد تخللت الميرون بين تلك الأنصـــــــــــــــــال

(رسم ١٢٩) •

وظاهرة العيون دخلت الفن الاسلامي منذ عصر سامراء^(٨) ممثلة بين فصص أوراق العنب^(٩) ، والأوراق الكاسية^(١٠) . وفي مصر تمثلت في الأوراق نصف الكاسية من العهد الطولوني^(١١) .

Pope, ,Asurvey of Persian Art, Vol.1, P.155, Fig. 17. ()

(٢) د. محمد حماد : الطرز المعمارية واصولها في الآثار على مر العصور، ص ٥٥، شكل ٠٢.

Creswell, op.cit., Vol.1, Figs . 260 - 261 . (r

Ibid., Vol.1, Pl. 80a . (1

(٥) د. فريد شافعي: الاخشاب المزخرفة في الطراز الاموي، ص ٦٨، شكل ١.

(٦) المرجع نفسه ص ٧٦ .

(٧) المرجع نفسه، ص ١٠٠، شكل ٣٤.

(۸) د. فرید شافعی : زخارف و طرز سامرا، شکل ۱.

Herzfeld, Die Ausgrabungen Von Samarra, Band 1, P. 38, Abb. 49, Orn. 40; (١
• مديرية الآثار العراقية : حفريات سامراء ، ص ١ ، لوحة ٤٤

Herzfeld, op. cit., Band 1, PP. 18, 136, Abbs. 10, 202, Orn .7, 189 . (1).

(١١) د . فريد شافعي : مميزات الاخشاب المزخرفة في الطرازين المباسي والفاطي في مصر ، ص ٦١ ، شكل ٤ - ٦ .

كما يخرج من أسفل العنصر الثلاثي السالف غصنان يتجه كل منهما نحو الخارج حتى ينتهي في الزاوية بورقة نخيلية ثلاثية الفصوص، كما يخرج غصنان آخوان من الفص الأوسط لذلك العنصر يتجه كل منهما نحو الخارج حتى ينتهي في جانب التاج تحت رأس العنصر الكاسي (١) ، وهكذا أصبح الأغصان الأربعة المذكورة بمثابة وشاح للتاج شبيهة تماما بمشيلاتها التي وجدناها في السابق في تاج العمود الأيمن لمحراب مصلى الحنفية (٢) .

وقد شغلت الأغصان السالفة بتمرق نخيلي بارزاً في حين رسمها هرزفيلد بتخطيطه للتاج شبيهة بعناصر حبات اللؤلؤ أو المسبحة (٣) (رسم ٣٣٣) ، وإذا اعتبرنا ملاحظتنا السابقة على تخطيط هرزفيلد لعناصر التاج ملاحظات شكلية، فإننا لا نتكهن أن نمبر تخطيطه للأغصان كذلك ، وخاصة إذا علمنا أن حبات المسبحة تمود باصولها إلى الفن الساساني (٤) ، بينما التمرق النخيلي يعود باصوله إلى الفن الهلنستي (٥) . وهذا تكون التأثيرات هنا هلنستية ، وليست ساسانية .

ويوجد كذلك في كل طرف من طرفي التاج الجانبيين عنصران متدمجان مع بعضهما على هيئة لوزية مقعرة ، وهي ليست أوراق نخيلية كما خالها هرزفيلد (٦) .

ويعملو التاج منطقة مستطيلة (٨ × ٣٤ سم) على هيئة حطة أو وسادة تفصل التاج عن أرجل العقد الذي يركز عليه (٧) ، شغلت بزخارف هندسية بارزة مكونة من انكسار

الخطوط المستقيمة في زواياها الأربعة

(١) أنظر الرسوم : ١٢٩ و ١٢٨ والصورة ٩٣ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٢٤ و ١٢٢ والصورة ٨٨ .

Herzfeld, op.cit., Band 1, Abb. 232

(٣)

(٤) د . فريد شافعي : الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي ، ص ٧٠ .

(٥) د . فريد شافعي : زخارف مصحف بدار الكتب المصرية ، ص ٤٨ ، الجمعة : المرجع

السابق ، ص ٢٥٨ و ٩٧ .

(٦) أنظر الرسوم : ٣٣٣ و ١٢٩ والصورة ٩٣ .

(٧) تعرضنا إلى أصل الوسائد ووظائفها المعمارية عند دراستنا أنواع التيجان الإسلامية في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحات ٣١٥ - ٣١٨ .

الخط عدة مرات وموضعيات مختلفة منها الأفقية والمائلة مكونة زوايا حادة ومنفرجة (١) .
 والملاحظة الهارزة في هذا العمود هو خلوه من القاعدة (٢) . وما لا شك فيه أن
 القاعدة فقدت فيما بعد . وذلك لوجودها في كل من عمودي محراب مصلى الحنفية
 السابق (٣) .

٢- العمود الأيسر :

يتكون هذا العمود من قطعة واحدة من الرخام الأزرق طولها (١٨٦م) وعرضها
 (٤٨ سم) (٤) . ولهذا العمود بدن مشابه لبدن العمود السابق الأيمن من حيث:
 التخطيط (٥) والصفات الفنية والعمارية واسلوب التنفيذ والأساس الهندسي (٦) ، ما عدا
 اختلافات في القياسات حيث أن عرضه ينقص بمقدار (٦ سم) عما هو عليه في بدن
 العمود السابق ، ولهذا اكتفيت بتخطيطه ورسم أساسه الهندسي فقط (٧) .

أما تاج العمود فهو الآخر يشبه الى حد كبير تاج العمود الأيمن السابقان يتكون
 من مكعب بوضعية عمودية عرضه بمقدار عرض البدن (٢٨ سم) ، بينما ارتفاعه (٤٤ سم)
 بما في ذلك ارتفاع الوسادة البالغ (٥ سم) (رسم ١٣١) .

وقد شغلت أوجه التاج بزخارف متناظرة تماثل الى حد كبير زخرفة تاج العمود
 السابق من حيث اسلوب التنفيذ والموضوع الزخرفي والمميزات الفنية والمناصر ، ما عدا
 اختلافات بسيطة أهمها : خلو وسادته من الزخارف الهندسية ، والاستعاضة عن

(١) تنبعنا أصل ومدى انتشار مثل هذه الخطوط الهندسية عند تعرضنا لزخارف الاعددة
 في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحات ٣٣٩ - ٣٤١ .

• أنظر الرسوم ١٢٨ ، ٣٣٣ ، ٦٦٥ والصورة ٩٣ .

(٢) أنظر الرسم : ١٢٨ والصورة ٩٢ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٢٢ ، ١٢٥ والصورة ٨٧ .

(٤) أنظر الرسم : ١٣١ والصورة : ٩٥ ، ٩٢ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٢٨ ، ١٣١ والصورة : ٩٥ ، ٩٣ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٣٠ ، ١٣٣ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٣ .

التصرق النخيلي بالحزوز الفائرة داخل الأعنان التي كونت وشاحه الزخرفي (١).

ولا بد لنا قبل أن نختم وصفنا لهذا النوع من الأعمدة المتبقية في الجامع النوري أن نشير إلى أن مديرية الآثار العامة كانت قد صورت بعض أقسام المصلى قبل الترميم الأخير سنة ١٣٦٥ هـ وقد ظهر في تلك الصور عمودان مجتمعان مماثلان للأعمدة التي درسناها من حيث هيئة التيجان وما يتخللها من عناصر زخرفية (صورة ٩٧) . كما يمتد التشابه إلى الأبدان من حيث التخطيط على الرغم من وجود بعض الاختلافات ، ويتضح ذلك في كون بدن الأعمدة في الصور الفوتوغرافية يمتاز بوجود نصف عمود مضاف ثانوي في كل ركن من أركانها يمتد كل طرفين متجاورين من أطراف هذه الأعمدة الركنية بصورة مستقيمة ما طلة نحو الخارج حتى يتعامدا في منتصف أضلاع البدن على هيئة الزاوية القائمة مكونين شكلا رجليا يتوسط ويتخلل الأخدود الذي تركته الأعمدة الركنية فيما بينها - يماثل تماما تخطيط بدن عمود مزار (أم التسعة) (٢) الذي سيرد فيما بعد - في حين وجدنا أبدان أعمدة محراب الحنفية ذات أعمدة ركنية نصف اسطوانية تفصلها الهيئات الرمحية (٣) . كما لاحظنا أن أبدان أعمدة محراب الشافعية انعدمت الهيئات الرمحية من بين أعمدتها الركنية نصف الاسطوانية وحلت محلها اخاديد شبه ثلاثية (٤) .

ولا بد لنا - ونحن ما نزال بصدد دراسة هذه الأعمدة - أن نتطرق إلى موضعها الأصلي . فقد ذكرنا أنه خلال الترميم الأخير للجامع اتخذت هذه الأعمدة لتقف - دم محرابي الحنفية والشافعية المستحدثين في المصلى ، بمعنى أن موضع الأعمدة الحالي لم يكن الموضع الأصلي لها ، وإنما كان في مكان آخر . وما يؤكد ذلك الصور المنشورة من قبل مديرية الآثار العامة لبعض هذه الأعمدة قبل هدم المصلى وترميمه الأخير سنة ١٣٦٥ هـ (صورة ٩٧) ، ويتضح من تلك الصور أن الأعمدة كانت في المصلى تحمل بعض عقود الجصية التي استحدثها الشيخ محمد بن جرجيس القادري النوري خلال ترميمه

(١) أنظر الرسوم : ١٢٨ ، ١٣١ والصور : ٩٣ ، ٩٥ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٣٤ ، ١٣٥ والصورة ٩٨ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٢٢ - ١٢٧ والصور : ٨٧ - ٩١ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٢٨ - ١٣٣ والصور : ٩٢ - ٩٦ .

للمصلى في الفترة (١٢٨١ - ١٢٨٦ هـ) (١).

ولدى التمكن في تلك الصور وجدنا ناحية شاذة لهذه الأعمدة وهي جمع كل عمودين مع بعضهما ليكفيا حمل طرف العقد في الوقت الذي نشاهد أن الطرف الآخر من نفس العقد يحمله عمود آخر منفرد مغاير لهما بالشكل والقياسات، ذو ثاج كبير يتكون من عدة حطات مستطيلة ومدن مشن ضخمة (٢) (رسم ١٦٩) . والذي يهنا من كل ذلك أن مقدار عرض العمود المشن الضخم يبلغ (١٠٠ سم) ، بينما معدل عرض كل عمودين من هذه الأعمدة لا يتجاوز (٧٢ سم) بأي حال من الأحوال ، مضافا الى ذلك الاختلاف في الأطوال ، فطول العمود الواحد - للأعمدة التي نحن بصدد دراستها - لا يتجاوز (٣٤٦ سم) ، بينما طول كل عمود من الأعمدة الثمانية الضخمة يتجاوز (٣٩٢ سم) أي بفارق (٥١ سم) ، مما حدا بالمعمار الى وضع كراسي تحت القواعد وحطات فوق التيجان للأعمدة الاولى ، لكي يتناسب طولها مع طول الأعمدة الثمانية . وهكذا نلاحظ أن الاختلافات في الأحجام والقياسات اضطرت المعمار الى معالجة أطوال بعضها بواسطة قطع مستحدثة ، كما أن هذه الاختلافات امتدت الى ترتيب الأعمدة حيث نرى أن بعضها وضع بصورة منفردة ، في حين وضع البعض الآخر بصورة مزدوجة ، فإذا أضفنا الاختلافات الفنية والمعمارية الأخرى الى ذلك ، فأننا نستنتج عندها عدم انسجام هذه الأعمدة مع بعضها واعطاءها وضعية شاذة غير مقبولة في العمائر الإسلامية ، الا اذا كانت تلتسك العمائر قد مرت بترميمات وأدوار معمارية متعددة ، فكيف يكون ذلك في مصلى جامع بني في العهد الاتاكي الذي يمد من ازهر اليهود المعمارية والفنية التي مرت بالمدينة (٣).

ومما تقدم نستبعد ان يكون المصلى هو الموضع الأصلي للأعمدة التي ما زلنا بصدد دراستها ، ونرجع أنها ادخلت اليه خلال احدى الترميمات التي قام بها حسن بن علي سنة (٨٨١ هـ) ، وأحسين باشا الجليلي سنة (١١٥١ هـ) ، أو الشيخ محمد بن جرجيس القادرى في الفترة (١٢٨١ - ١٢٨٦ هـ) (٤) تلك الترميمات الهامة التي سهقت الترميم الحديث سنة ١٩٤٤ م والتي نقلت فيه الأعمدة الى محرابي الحنفية

(١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٨٦ .

(٢) سننطرق الى دراسة هذا النوع من الأعمدة فيما يمد في الفصل الذي في متناول أيدينا .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص (ح) .

(٤) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٨٥ ، ٢٨٦ .

والشافعية الأتقي الذكر .

وبعد كل ذلك نجد أن الأستاذ الديوبه جي قد اورد لدى تعرضه الى الجامع النوري أن الأراضي المنخفضة عن مستوى فناء الجامع التي كانت تقدم المصلى ، وكذلك الغرف المجاورة له من الجهة الشرقية ، كان بها أعمدة مثمنة وأعمدة لحيفة (١) ، ومما يؤسف له أنه لم يبين شكل ومميزات تلك الأعمدة ليتمكن التمويل عليها في تحديد الموضع الأصلي للأعمدة قبل نقلها الى مصلى الجامع .

و لكن شئنا الدراسة المقارنة للدراسة السابقة في دراسة الأعمدة في الجامع النوري ، ولما وجدنا في الجامع المذكور العديد من الأعمدة المثمنة ، كما والملاحظ على جميع الأعمدة المنوه عنها في الجامع النوري خلوها من التاريخ ، كما أن وجولائها في الجامع المذكور العديد من الأعمدة المثمنة ، كما لا يعني عودتها الى الفترة عهد بنائه ، الا اذا ثبت ذلك بأدلة كافية ، لأنه جرت ظاهرة نقل بعض المخطفات الأثرية في مدينة الموصل من عمارة لأخرى (٢) . ولأجل ذلك آثرنا اتباع طريقة الدراسة المقارنة للاهتمام الى التاريخ التقريبي لتلك الأعمدة .

فبالنسبة للإيدان لا يمكن التمويل عليها لتحقيق ذلك ، لأنها نادرة الشيوع ان لم تكن معدومة في المناطق الاسلامية المختلفة . كما لا يمكن الاعتماد على هيئات التيجان والقواعد المكعبة ، وذلك لكثرة شيوعها في مختلف المناطق وفي شتى الأزمنة في العالم الاسلامي . ولهذا سنأخذ من الزخارف المنحوتة على التيجان أساسا لدراسة المقارنة .

فالموضوع الزخرفي فيها المعتمد على تحوير العناصر النباتية وتكوين محور زخرفي بشكل كأس له بطن منخفضة وحلق يقترب طرفاه من الأعلى الى بعضها ثم يتمددان بعد ذلك نحو الخارج ويلتوي كل منهما نحو الأسفل لتخرج منه أوراق نخيلية ذات فصوص مقعرة ، بالإضافة الى خروج الأوراق الكأسية والنخيلية المفصصة من فوهته (٤) ، لم نمهد الا في بعض تيجان الأعمدة المكتشفة من الرقة بسوريا (٥) المنسوب الى نهاية

(١) الديوبه جي : المرجع السابق ، ص ٢٨٤ ، ٢٨٥ .

(٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٨٤ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٢٤ ، ١٢٥ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣٢ والصور : ٨٨ ، ٩٠ ، ٩٣ ، ٩٥ .

(٥) أنظر الرسوم : ٣٩٥ - ٣٩٩ ، ٨٤٩ .

القرن (٢ هـ / ٨ م) (١) . مما يدل على وجود تأثيرات واضحة بين تيجان أعمدة تنسأ ، وتيجان أعمدة الرقة . ولكن التحوير الذي بدأ على طبيعة العناصر هنا ولا سيما المنصر الكاسي المحوري يدل على أن أعمدة الجامع النوري أحدث عهداً من تيجان الرقة المنوه عنها . ومع هذا فالتحوير لم يكن كبيراً إلى درجة تجعلنا نسبها إلى عهد بناء الجامع النوري في الفترة الأتابكية ، استناداً إلى الفارق الزمني الكبير بين هذه التيجان . ومما يميز اختلاف المميزات الفنية وبعض العناصر بين زخارف تيجان الأعمدة التي نحسن بصددها دراسة ، وبين الأعمدة ذات التيجان المكعبة والأعناق المزخرفة في الجامع نفسه التي سنطرق إليها فيما بعد ، ومن تلك الاختلافات هي كبر العناصر وتنفيذ بعضها بواسطة الحفر المشطوف ووجود الحزوز والتقمعات الواسعة في الأغصان وأنصال العناصر ووجود العناصر الكاسية والجناحية ذات القيمان المجوفة في الأعمدة التي في متناول أيدينا (٢) ، بعكس ما هو ماثل في زخرفة الأعمدة ذات التيجان المكعبة والأعناق المزخرفة في نفس الجامع التي ترجع إلى عهد بنائه والتميزة برشاقتها وانعدام الحزوز والتقمعات منها والاستعاضة عن ذلك بالقطاع المحدب ، علاوة على انعدام العناصر الكاسية والجناحية (٣) . وهذه الفروق الفنية الكبيرة ان دللت على شيء فأنما تدل على التفاوت الزمني بين هذين النوعين من الأعمدة . وعلاوة على ذلك نجد أن شدة الحفر المشطوف وزيادة غوره الذي حدد بموجبه أطراف العناصر الكاسية المحورية في زخارف تيجان الأعمدة التي نحن بصددها دراستها (٤) عهدناه لأول مرة في اقواس صدر محراب مزار الامام محمد بن الحنفية المنسوب إلى الفترة السلجوقية في الموصل (٥) .

ونتيجة لما تقدم نستبعد نسبة أعمدتنا إلى الفترة الأتابكية (٥٢١-٦٦٠ هـ) ونرجح عودتها إلى الفترات السابقة لها ، ولا سيما الفترة السلجوقية (٤٨٦-٥٢١ هـ) أو الفترة المقلية التي سبقتها (٣٦٨-٤٨٦ هـ) . وما يؤسف له أننا لم نعثر لحد الآن على آثار مؤرخة في مدينة الموصل تعود إلى هاتين الفترتين ليتمكن الركون إليها والبت في أمر فترة الأعمدة بصورة جازية .

(١) ديماند : الفنون الإسلامية ، ص ٩٢٠ ، شكل ٥٢٠ ، ٥٢١ .
Dimand, Studies in Islamic Ornament, I Some Aspects of Omayyad and early Abbasid Ornament, Figs. 40 - 46 .

(٢) أنظر الرسوم : ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣٢ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣٢ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ .

(٥) الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٥٣ .

٢- عمود مزارام التسعة (١)

يمد هذا العمود من المخلفات الأثرية التي ندرسها ونشرها لأول مرة . وقد أكتشفته
اثنا تحسني جدران العمارة، وإزالة بعض اجزاء البلاط الجصي الذي كان يغطيها .

ويقع العمود في الركن الأيمن لايوان المزار الشمالي . ويتكون من قطعة واحدة من
الرخام الأزرق طولها (٢٢٣ سم) ، وعرضها (٤٠ سم) نحتت على هيئة بدن مربع
الشكل طول ضلعه (٤٠ سم) وارتفاعه (١٨١ سم) يتألف بدوره من نصف عمود مثمن
الأضلاع في كل ركن من أركانه بمد أن نصفك أضلاعه بأخاديد تتخللها هيئات بارزة
رمحية (٢) . ونفذ كل ذلك وفق أساس هندسي دقيق (٣) (رسم ١٣٥) .

ويوجد في محل اتصال البدن بالتاج والقاعدة مقرنصات صغيرة تتميز بالهدوء
والنقش عالجت ناحية معمارية هامة ، وهي اشغال المثلثات التي استحدثها المعمار
في أعلى وأسفل البدن لكي يوفق بين المسقط المربع لكل من التاج والقاعدة من جهة
وبين المسقط شبه المثمن للعمود من جهة أخرى (٤) .

أما تاج العمود وقاعدته فهما عبارة عن مكعب بوضعية أفقية طول ضلعه (٤٠ سم)
وارتفاعه (٢١ سم) (٥) . وقد خليا من المعالم الزخرفية بعكس ما وجدناه في تيجان
وبعض قواعد الأعمدة المماثلة في محرابي الحنفية والشافعية في الجامع النوري (٦) .

(١) يقع مزارام التسعة في الناحية الشمالية الغربية من مدينة الموصل القديمة قريباً
من الجامع النوري . ويتكون من فناء واسع تقع إلى الجنوب منه غرفة تنخفض في حدود
المترعن مستواه ، ثم يتقدمها ايوان مقبب . وإلى الشمال من الفناء يوجد ايوان يقع
العمود - الذي نحن بصدده - في ركنه الأيمن .

ومن المعالم الأثرية الأخرى التي تحتويها العمارة قطع من الرخام الأزرق المطعم
بزخارف هندسية من الرخام الأبيض مثبتة في عتبة الغرفة الأتفة المذكورة
(صورة ١٥٣) .

- (٢) أنظر الرسم : ١٣٤ والصورة ٩٨ .
- (٣) تنبعنا الأساس الهندسي لمثل هذا النوع من الأبدان عند تعرضنا إلى أنوع
الأعمدة في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٢٩٧ و ٢٩٨ .
- (٤) أنظر الرسم والصورة السابقة .
- (٥) أنظر الرسم والصورة السابقة .
- (٦) أنظر الرسوم : ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣٢ والصورة : ٨٨ ، ٩٠ ، ٩٣ ، ٩٥ .

وخلو العمود من المعالم الزخرفية يجعلنا نرجح أنه متأثر بأعمدة الجامع النوري المذكورة من حيث التخطيط فقط ، وإن الفنان لم يوفق في تقليد الزخارف التي كانت تزيين تيجانها فعدل عن زخرفة ثاج وقاعدة العمود هنا . وأن دل ذلك على شيء فأنما يدل على التفاوت الزمني بين أعمدة الجامع النوري من جهة ، وهذا العمود من جهة أخرى .

وإذا أخذنا بنظر الاعتبار وقوع العمود في بناية تنسب بعض مخلفاتها الفنية - كما هو الحال في إفريزها الزخرفي المطعم^(١) - إلى العهد الأتابكي عندها نرجح نسبة العمود إلى العهد المذكور .

وقبل اختتام كلامنا على هذا العمود يجب أن نقف عند ناحية هامة وهي وجوده في الركن الأيمن لفتحة الأيوان الشمالي للمزار كما أسلفنا ، وعدم وجود عمود مماثل في الركن المقابل ، ذلك الوجود الذي تقتضيه الضرورة المعمارية من جهة ، وصفة التماثل من جهة أخرى .

وهذه الناحية تجعلني أعزوها إلى أسباب منها : إما وجود عمود ثان في الركن الأيسر للأيوان في بداية الأمر ثم فقد فيما بعد ، وإما أن العمود الحالي منقول من عمارة أخرى ، أو على الأقل من موضع آخر في نفس المزار . ولكن ترجيحي يميل إلى السبب الثاني ، وذلك لحداثة الأيوان المثبت في ركنه العمود من ناحية ، وارتفاع ذلك الأيوان وبضمنه العمود عن مستوى فناء وغرفة المزار من ناحية أخرى .

(١) أنظر الرسم : ١٢٤٠ والصورة ١٥٣ وكذلك دراسته في الفصل الخامس من الباب الثاني في الصفحة ٨٣٦ .

٣- عمودا متحف الموصل

يعد هذان العمودان من ضمن المخلقات الأثرية الموجودة في متحف مدينة الموصل .
وهما يدركان وينشران لأول مرة . وسهولة لدراستهما اتخذنا رقما لكل منهما لكي يمكن
تمييزهما عن بعضهما .

(أ) العمود رقم (١) :

يتكون هذا العمود من قطعة واحدة من الرخام الأزرق مكعبة الهيئة طول ضلعها
(٣٣ سم) وارتفاعها (٢٠٠ سم) . وما يلاحظ عليه فقدان تاجه ، ووجود كسري في أحده
جانبيه (رسم ١٣٦) .

وبدن العمود مؤلف من أربعة أنصاف أعمدة ركنية على هيئة أعمدة ثمانية الأضلاع
تفصل بينها هيئات رمحية بارزة تتخلل الأخاديد التي تفصلها من جهة ٥ والمنصف
لأضلاع البدن من جهة أخرى (رسم ١٣٦) . وكان تنفيذها وفق أساس هندسي سليم
(رسم ١٣٨) .

أما قاعدة العمود فهي على هيئة مكعب بوضعية عمودية طول ضلعه (٣٣ سم) ،
وارتفاعه (٤٤ سم) . وقد خلت من المعالم الزخرفية (رسم ١٣٦) .

وهكذا أصبح العمود المذكور شبيها بعمود مزار (أم التسعة) من حيث الشكل
العام والتخطيط (١) والأساس الهندسي (٢) والمميزات المعمارية ، مع وجود فارق بسيط
وهو انعدام المقرنصات الصغيرة التي لاحظناها من قبل في الأركان العليا والسفلى
تحت القاعدة والتاج في بدن عمود المزار المذكور (٣) .

(ب) العمود رقم (٢) :

يتكون هذا العمود من قطعة واحدة من الرخام الأزرق طول ضلعه (٣٥ سم) ،
وارتفاعه (٢٠٥ سم) . ويمتاز باحتفاظه بكامل اجزائه التي تماثل اجزاء العمود السابق

(١) أنظر الرسم : ١٣٦ ١٣٤ .

(٢) أنظر الرسم : ١٣٨ ١٣٥ .

(٣) أنظر الرسم : ١٣٦ ١٣٤ .

من كافة الوجوه (رسم ١٣٧) .

فالهدن يتألف من من أنصاف أعمدة ثمانية في الأركان تفصل بينها أخاديد تتخللها
هيئات رمحية بارزة تنصف الأضلاع (الرسم السابق) .

أما التاج فيتخذ هيئة مكعبة بوضعية عمودية طول ضلعها (٣٥ سم) ، وارتفاعها
(٣٢ سم) . وقد خلت من المعالم الزخرفية ، كما أن القاعدة على نفس الفرار ، ولكن
ارتفاعها يساوى طول ضلعها البالغ (٣٥ سم) (الرسم السابق) .

وعلى الرغم من عدم وجود تاريخ مدون على العمودين إلا أننا نرجع نسبتها إلى
المعهد الأتابكي المنسوب إليه عمود مزار (أم التسمية) ، وذلك للتشابه التام بينهما
وبين العمود المذكور من حيث : الشكل العام ، والتخطيط (١) ، والأساس الهندسي (٢) ،
واسلوب التنفيذ ، والخصائص المعمارية .

(١) أنظر الرسوم : ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٣٧ .
(٢) أنظر الرسوم : ١٣٥ ، ١٣٨ ، ١٣٩ .

٤- عمود مزار الاسام زيد بن علي (١)

لم يكن هذا العمود معروفا قبل اكتشافه له في دراسة سابقة عندما وجدته بيمن الأنقاض في فناء المزار المذكور (٢)، وقد اشرت اليه اشارة عابرة في حينها، نظرا لعدم دخوله ضمن دراستي آنذاك.

ويتكون العمود من قطعة مكعبة واحدة من الرخام الأزرق الفاتح ارتفاعها (١٤٦ سم)، وطول عرضها (٣١ سم). والملاحظ على العمود فقدان القاعدة والقسم الأسفل من البدن (٣).

وبدن العمود يتألف من أربعة أنصاف لأعمدة ثمانية يتخذ كل منها ركنا من أركان البدن، ومن هيئات رمحية بارزة تنصف أضلاعه، وتتخلل الاخاديد الفاصلة بين أعمدته الركنية (٤)، وهذا يكون البدن هنا مشابها تماما لعمودى متحف الموصل، ومزار (أم التسمية) من حيث: الشكل العام والتخطيط (٥) والأساس الهندسي (٦).

أما تاج العمود فيتخذ شكلا مكعبا بوضعية أفقية ارتفاعه (٥٠ سم)، وطول ضلعه (٣١ سم). وقد زخرف كل وجه من أوجهه بزخارف متنوعة (٧) شبيهة الى حد كبير

(١) يقع المزار في الجهة الغربية من مدينة الموصل في المحلة المسماة (باب البيض)، ويتألف من غرفة مستطيلة تعلوها قبة نصف كروية، تتوجها قبة اصغر منها مخروطية، ويتقدم الغرفة رواق ثم فناء قد تحول مؤخرا الى مقابر.

ومن مخلفات البناية الأثرية، بالإضافة الى العمود المذكور محرابان من الرخام الأسمر يعودان الى منتصف القرن السادس الهجري. كما يوجد صندوق قبر خشبي من النصف الاول من القرن السابع الهجري. (الجمعة: المرجع السابق، ص ١٧٠، ١٨١، ١٧١).

(٢) المرجع نفسه، ص ١٧٠.

(٣) أنظر الرسم: ١٤٠ والصورة ٩٩.

(٤) أنظر الرسم والصورة السابقة.

(٥) أنظر الرسوم: ١٣٦، ١٣٧، ١٤٠.

(٦) أنظر الرسوم: ١٣٨، ١٣٩، ١٤٢.

(٧) أنظر الرسم: ١٤١ والصورة ٩٩.

والمظاهر الفنية التي نلاحظها في زخرفة التاج والوسادة التي تملؤه هي : صفة التناظر التمثيلي ، وخروج العناصر من بعضها ، والتقعر البسيط داخل الأنصال والحدوز داخل الأغصان وظهور بؤادر الحفر الرأسية . كما أن الزخرفة المذكورة بجميع عناصرها نفذت بواسطة حفر الأرضيات حولها فظهرت على مستويين البارز للعناصر والفائـر للأرضية .

والعمود لا يحمل تاريخاً محدداً ، وكذلك لم تتضمن العمارة الموجود فيها أى تاريخ ، وإن كانت تشتمل على محرابين من العهد الأتابكي منسوسين إلى منتصف القرن السادس الهجرى (١) . ولكن بالنظر لوجود التشابه الكبير بين زخارف تاجه ، وزخارف تيجان أعمدة محرابي الشافعية والحنفية في الجامع النوري من حيث العناصر وأسلوب التنفيذ والموضوع الزخرفي والمميزات الفنية كما أسلفنا ، لذا نرجح نسبه إلى الفترة المنسوبة إليها أعمدة الجامع المذكور وهي الفترة السلجوقية أو العقيلية التي تسبقها .

(١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٣٥ ، أنظر الرسم : ٨٤ .

٥- عمود جامع الامام محسن (١)

يعد هذا العمود من المخططات الاثرية التي نقوم بدراستها ونشرها لأول مرة ، وكان اكتشافه له عن طريق تحسيسي لجدران الغرفة الاثرية الواقعة تحت مبنى الجامع وقسطنطين قسم من طلائها الجصي .

والعمود عبارة عن قطعة مكعبة من الرخام الأزرق ارتفاعها (١٠٤ سم) ، وطول ضلعها (٣٥ سم) ، وبالحظ عليه فقد ان تاجه بعض أجزاءه العليا ، مع وجود كسر فسي أحد جوانبه ، ويتروفي الجانب المقابل (٢) . وربما استحدث البتر المذكور بصبورة متعمدة منذ البداية ليسمح بدور الافريسز الزخرفي والشريط الكتابي الذي يعلوه على جدران الغرفة الاثرية بمستوى واحد (٣) .

ومما تجدر الاشارة اليه أن مثل هذا البتر المتمدد وجد في أحد عمودى متحف الموصل اللذين تطرقنا اليهما فيما سبق (رسم ١٣٦) ، وبها حدث ذلك البتر في عمودين لعمودين لذات السبب وتايها من فكرة واحدة .

والجزء المتبقى من بدن العمود يساعد على تبيان شكله العام وتخطيطه بوضوح ، فهو يتكون من مكعب يوجد في كل ركن من أركانه نصف عمود مثمن . تنصف أضلاع البدن

(١) يقع الجامع في محلة الميدان بالقرب من مزار الامام يحيى بن القاسم ، وهو مقابل لمزار الامام عبد الرحمن من جهة الشمال (رسم ٢٣) .

والجامع حديث العهد ولم يسبق من العمارة القديمة التي ترقى الى العهد الاتاكي سوى غرفة مستطيلة الشكل تنخفض عن مستوى الابنية المجاورة بحوالي (٨٢ م) ، ويخزل اليها من ممر ضيق بمدة درجات ثم ينمطف الى سبيل الداخل مكونا ممرا آخر يؤدي الى الغرفة المذكورة (رسم ٣٧) ، وبسطح جدران الغرفة بعض القطع الرخامية المزخرفة التي يعلوها شريط كتابي ، كما تحتوى على محرابين من الحلان . وجميع هذه التحف الاثرية تنصب على المسد الاتاكي .

وفي الفترة الاخيرة بني فوق الغرفة الاثرية والى الشرق منها جامع حديث سمي بجامع الامام محسن . (الجملة : المرجع السابق ، ص ١٢٦ ، ١٢٧) .

(٢) أنظر الرسم : ١٤٤ والصورة ١٠٢ .
(٣) أنظر الرسوم : ١١٦٨ - ١١٧٠ والصور : ١٤٩ - ١٥١ .

هيئات رمحية بارزة تتمركز في الأخاديد الفاصلة بين أعمدة الركنية، كما يوجد في كل ركن من أركان الهدن السفلى في محل اتصالها بالقاعدة مقرنس صغير استحدث للتوفيق بين القاعدة ذات المسقط المربع والأعمدة الركنية ذات المسقط الثماني التي تعلوها، علاوة إلى الفرض الزخرفي . أما قاعدة العمود فذات هيئة مكعبة صماء خالية من المعالم الزخرفية ارتفاعها (٣٣سم) وطول كل ضلع من أضلاعها (٣٥سم) (١) .

والعمود لا يحمل تاريخاً مدوناً، كما أن التاج الذي يعد من الركائز المهمة فسي الدراسة المقارنة زاد من صعوبة تحديد الفترة التي يرقى إليها العمود . فلو افترضنا أن تاج العمود المفقود كان مزخرفاً بزخارف على غرار ما هو موجود في تيجان أعمدة الجامع النوري (٢) وعمود مزار الامام زيد بن علي (٣) ، لا مكننا نسبته إلى الفترة الساسانية التي نسبت إليها تلك الأعمدة وهي الفترة السلجوقية أو العقيلية التي سبقتها . أما إذا كان ذلك التاج خالياً من الزخارف فيكون العمود بهذه الحالة مشابهاً لأعمدة مسـزار ام التسمية ومنحرف الموصل من حيث التخطيط (٤) والاساس الهندسي (٥) . ويمكن نسبته عندئذ إلى الفترة الأتابكية التي نسبت إليها الأعمدة المذكورة . ونحن نميل إلى نسبة العمود إلى هذه الفترة آخذين بنظر الاعتبار وقوعه في غرفة تعد من بقايا المدرسة النورية التي ترقى إلى عهد نور الدين ارسلان شاه بن عز الدين مسعود بن مسعود (٥٨٩ - ٦٠٧ هـ) (٦)

-
- (١) أنظر الرسوم : ١٤٣٥، ١٤٤٠ والصورة ١٠٢ .
 - (٢) أنظر الرسوم : ١٢٤٠، ١٢٦٠، ١٢٩٠، ١٣٢٠ والصور : ٨٧ - ٩٧ .
 - (٣) أنظر الرسم : ١٤١ والصورة ٩٩ .
 - (٤) أنظر الرسوم : ١٣٤٠، ١٣٦٠، ١٣٧٠، ١٤٤٠ .
 - (٥) أنظر الرسوم : ١٣٥٠، ١٣٨٠، ١٣٩٠، ١٤٣٠ .
 - (٦) الجمعة : المرجع السابق، ص ١٢٦ .

٦- عمودا جامع الامام الباهر

لقد وجدت قطعتين من الرخام الأزرق المخضر^(١) إتضح لي أنهما بقايا لعمودين لم يكونا مصروفين من قبل ، وان اكتشافي لهما اخرجهما الى حيز الدراسة لأول مرة ، وذلك اثناء قيامي بدراستي الميدانية في أرجاء الجامع والمقابر التي يضمها فنسـاؤه بحثا عن الآثار الرخامية ذات العلاقة بدراستي .

فالقطة الأولى تمثل جزءا لبدن عمود طول ضلعه (٣٤ سم) والجزء المتبقي من ارتفاعه (٣١ سم) . وعلى الرغم من زهاب معظم معالمه نتيجة تحطمه ، وعوامل التمرية التي فعلت فعلها فيه ، لكنني تمكنت من معرفة شكله وتبيان تخطيطه وتتح اساسه الهندسي . استنادا الى وجود معالم فنية على ضلعيين متجاورين من أضلاعه الأربع ، يختلفان عن بعضهما من حيث الشكل والتنفيذ (٢) .

فالضلع الأول طوله (٣٤ سم) ويتكون من نصف عمود مشتمل يفصل كل طرف من طرفيه بروز مبتور الرأس على هيئة نصف مضلع سداسي يشغل الاخدود المتكون بينهما (رسم ١٤٧) ، بعكس البروز الرمحي المدبب الذي وجدناه من قبل في أبدان أعددة كل من مزارام التسعة (٣) ، ومتحف الموصل (٤) ، وزيد بن علي (٥) ، وجامع الامام محسن (٦) .

أما الضلع الثاني فطوله (٤٤ سم) وهو شبيه تماما بشكل وتخطيط اضلاع أبدان أعددة العمارات السالفة الذكر ، حيث يتكون من نصف عمود مشتمل في كل طرف من أطرافه يفصلهما عن بعضهما بروز رمحي مدبب ينصف الضلع ويشغل الاخدود الفاصل بينهما (رسم ١٤٧) .

- (١) أنظر الصور : ١٠١٥١٠٠ .
- (٢) أنظر الرسوم : ١٤٧ و ١٤٥ .
- (٣) أنظر الرسوم : ١٣٥ و ١٣٤ .
- (٤) أنظر الرسوم : ١٣٦ - ١٣٩ .
- (٥) أنظر الرسوم : ١٤٢ و ١٤٠ .
- (٦) أنظر الرسوم : ١٤٤ و ١٤٣ .

ومن المحتمل أن يكون كل ضلع من الضلعين المعقودين في هذا البدن ذا معالم فنية مشابهة للضلع الذي يقابله ، واختلاف الأضلاع في بدن العمود الواحد تعمد ظاهرة فنية فريدة وشاذة قلما نجدها في ابدان الأعمدة ليس في الموصل فحسب، وإنما في بقية أنحاء الحراق والمعالم الاسلامي الأخرى. ونشاهد في أسفل البدن بقاعسدة مكعبة خالية من المعالم الزخرفية (١) .

والقطعة الرخامية الثانية تعد أيضا جزءا لبدن عمود طول ضلعه (٣٥سم)، والمتبقى من ارتفاعه (٣٥سم) (٢) . وعلى الرغم من فقدان وتلف قسمه الأكبر ، إلا أن الباقي منه المشتمل على نصفين لضلعين متجاورين حدد لي معالم ذلك البدن وتخطيطه المعماري وتتبع أساسه الهندسي (٣) .

والملاحظ أن بدن العمود المذكور يختلف من حيث الهيئة والتخطيط عن جميع الأعمدة السابقة، لأنه يمتاز عنها بوجود اخدودين مقمرين ومتجاورين في منتصف كل ضلع من أضلاعه على هيئة قوس نصف دائري كونا لدى اتصالهما عناصر رمجية ذات جوانب مقعرة (رسم ١٤٨) ، بعكس ما لاحظناه في ابدان الأعمدة السابقة حيث كانت اخاديدها على هيئة مثلثات غائرة تحصر بينها عناصر رمجية على نفس الفرار، ولكن بصورة بارزة (٤) . ونتيجة لذلك أصبح للبدن أعمدة ركنية نصف ثمانية لكل منها ضلعان مقمران مجاوران للهيئات الرمجية المنصفة للأضلاع .

وبهذا أصبح تخطيط العمودين يشبه تخطيط الأعمدة السابقة بصورة عامة، ويرجع الى نفس الفكرة المعمارية والفنية المتمثلة فيها، إلا أن الاختلافات تكمن في بعض التفاصيل وطرق التنفيذ ، وخاصة شكل العناصر الرمجية والاخاديد المنصفة لأضلاع الأبدان كما اسلفنا .

- (١) أنظر الرسم ١٤٥ والصورة ١٠٠ .
- (٢) أنظر الرسم : ١٤٦ والصورة ١٠١ .
- (٣) أنظر الرسم السابق وكذلك رسم ١٤٨ .
- (٤) أنظر الرسوم : ١٢٣ ، ١٢٧ ، ١٣٥ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٢ ، ١٤٣ .

وعهد فلا يوجد نص يدل على تاريخ هذين العمودين ، كما أن فقدان معظم اقسامهما ولا سيما التيجان زاد من الغموض الذي يحيط بهن . وعلى الرغم من كل ذلك فنرجح نسبتهم الى العهد السلجوقي أو العهد العفلي الذي سبقه اذا كان التاج في بداية الأمر في كل منهما مزخرف بزخارف مطلقة لزخارف تيجان أعدة الجامع النوري^(١) ، وعمود مزار الامام زيد بن علي^(٢) المنسوبة الى احد العهدين الاتقي الذكر . أما اذا كان كل تاج من نوع التيجان الصماء الخالية من الزخارف ، كما هو الحال في تاج عمود مزار ام التسمية^(٣) ، والعمود رقم (٢) في متحف الموصل^(٤) ، فنميل عندئذ نسبة عمودى الجامع الى الفترة الأتابكية التي نسب اليها العمودين المذكورين .

-
- (١) أنظر الرسم : ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣٢ والصور : ٨٨ - ٩٨ .
 (٢) أنظر الرسم : ١٤١ والصورة ٩٩ .
 (٣) أنظر الرسم : ١٣٤ والصورة ٩٨ .
 (٤) أنظر الرسم : ١٣٧ .

٧ - أعمدة مرقد الشيخ فتحي (١)

يوجد عدة أعمدة في مرقد الشيخ فتحي بعضها في صلاة وبعضها في قبوه الشرقي وبعضها الآخر في فناءه الخارجي .

ويشتمل المصلى على ستة أعمدة تستند عليها قبة ، ولهذا اتخذت لها أرقاماً لتمييزها عن بعضها وليسهل علينا التفريق بينها .

عمود رقم (١) :

يقع في الركن الجنوبي الغربي للمصلى (رسم ٣٥) وهو من الرخام الأزرق ، والملاحظ عليه أن أجزاءه العليا قد تحطمت ، كما أن أجزاءه السفلى قد انطمرت داخل الحائط المستحدث في عهد متأخرة ، ولم يظهر منه سوى جزء من قاعدته واحد واجهاته والركن الذي يليه (صورة ١٠٣) .

ومن الأجزاء الباقية للعمود أتضح لي أنه مكعب الشكل طول ضلعه (٣١ سم) ، وبينما المنهى من ارتفاعه (٥٢ سم) (رسم ١٤٩) .

أما بدن العمود فيتكون من أربعة أنصاف لأعمدة ركنية شبه ثمانية تكونت نتيجة وجود بروز رمحي على هيئة المثلث البارز يحف به من الجانبين أخدودان غائران على نفس الهيئة (٢) . والبدن من هذه الناحية يشبه تخطيط أبدان عمود مزارام التسعة (٣) ،

(١) يقع المرقد المذكور في المحلة المسماة باسمه في الناحية الغربية من مدينة الموصل (رسم ٢٣) ، تحيطه المقابر ، ويتكون من غرفة منخفضة تعلوها قبة وتشمل على محراب أثرى في حائطها القبلي .

ويتقدم الغرفة المذكورة المصلى الذي تعلوها في المستوى ، ويتكون من عدة أروقة تعلوها قبة ثانية (تركز على الأعمدة التي نحن بصدد دراستها) ، كما تحتوى على محراب ثان يعود الى فترة المحراب الأول وهي نهاية القرن الخامس أو النصف الأول من القرن السادس الهجريين ، ويحاذى المصلى من الشرق مجاز مقبب يحتوى حائطه الشمالي بقايا لأعمدة أثرية ، ويتقدم المرقد برصته من جهة الجنوب فناء واسع مكشوف . (الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٠٥ ، ١٠٦) .

(٢) أنظر الرسوم : ١٥٠ ، ١٤٩ والصورة ١٠٣ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٣٤ ، ١٣٥ والصورة ٩٨ .

وعمودى متحف الموصل (١) ، وعمود مزار الامام زيد بن علي (٢) ، وعمود جامع الامام محسن (٣) . ولكن بنفس الوقت نلاحظ وجود فارق فني بين بدن عمودنا وأبدان الأعمدة السالفة . ان نلاحظ أن أبدان تلك الأعمدة قد بترت أركانها بصورة رأسية مما أدى الى تحويل تلك الأركان الى أنصاف أعمدة ثمانية ، بينما انعدم البتر المذكور في هذا البدن وبقيت الأركان تشكل زوايا قائمة ، وهذا أصبح أركان البدن هنا بعيدة عن هيئة الأعمدة الثمانية السالفة الذكر وأقربا شبيها من العناصر المنشورية .

والعمود لا يتضمن نصا مؤرخا شأنه في ذلك شأن بقية الأعمدة السابقة ، ولكننا نرجح نسبه الى الفترة الأتابكية فيما اذا كان تاجه المفقود خاليا من الزخارف ، لأنه في هذه الحالة سيكون مشابها الى حد كبير من حيث التخطيط والشكل العام والأساس الهندسي للعمود مزار ام التسعة ، والعمود رقم (٢) في متحف الموصل المنسوبين الى تلك الفترة (٤) . أما اذا كان تاجه مزخرفا على غرار زخارف تاج عمود مزار الامام زيد بن علي فتصلي عندئذ رد العمود الى الفترة المنسوب اليها عمود المزار المذكور وهي الفترة السلجوقية او العقيلية السابقة لها ، وذلك للتماثل التام الذي سيصبح بين العمودين من حيث النسبة لهيئة التاج ومميزاته الفنية ام الشكل البدن ، واساسه الهندسي (٥) .

عمود رقم (٢)

يتوسط هذا العمود الناحية الجنوبية للمساحة التي تقوم عليها القبة في المصلى (رسم ٣٥) . وهو عبارة عن قطعة واحدة من الرخام الأزرق ، قد انطمرت معظم أجزائه داخل الدعامة التي أنشئت حديثا لدعم القبة ، ولم يبق منه باقية إلا للبيان سوى قسم من أحد أضلاعه الذي يبلغ طوله (١٨٢ سم) وعرضه (١٩ سم) (٦) .

(١) أنظر الرسوم : ١٣٦ - ١٣٩ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٤٠ ، ١٤٢ ، والصورة ٩٩ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٤٣ ، ١٤٤ ، والصورة ١٠٢ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٤٠ ، ١٤٢ ، ١٤٩ ، ١٥٠ .

(٦) أنظر الرسم : ١٥١ والصورة ١٠٤ .

وقد اتضح لي من هذا القسم الظاهر للعمود أنه ذو هيئة مكعبة ، وأن بدنه يتكون من نصف عمود مثنى في كل ركن من الأركان الأربعة ، يفصله عن الأعمدة المماثلة في منتصف كل ضلع من الأضلاع أخذودان غائران يتخذان شكل المثلث المتساوي الساقين ، يحصران بينهما برزوا رمحيا على نفس الشاكلة ولكن بصورة معدلة (رسم ١٥٢) .

وهكذا نجد أن العمود المذكور يشابه إلى حد كبير بدن العمود السابق (١) ، كما يكون بنفس الوقت مشابهها من حيث : الشكل العام والتخطيط (٢) والاساس الهندسي (٣) أبدان أعمدة مزارام التسعة ، ومتحف الموصل وجامع الامام محسن .

ونظرا لخلو العمود من التاريخ فاننا نرجع نسبه إلى الفترة الأتابكية في حالة خلو تاجه المفقود من الزخارف . أما اذا كان ذلك التاج مزخرفا على غرار زخارف تاج عمود مزار الامام زيد بن علي (٤) ، فنرجع عندئذ نسبة العمود إلى الفترة السلجوقية أو العقيلية مستنديين في ذلك على نفس الأسس التي أوردناها لدى مناقشتنا الفترة التي يرقى إليها العمود رقم (١) السابق .

عمود رقم (٣) :

يقع هذا العمود في منتصف الناحية الغربية للمساحة التي تغطيها القبة مسن المصلى (رسم ٣٥) . وهو عبارة عن قطعة من مادة الرخام الأزرق مكعبة الهيئة ارتفاعها (٢٤٩ سم) وطول ضلعها (٣٩ سم) (٥) .

ويمتاز هذا العمود عن سابقه بحالته الجيدة ، ووضوح جميع معالمه على الرغم من انطمار جزء من قاعدته في أرضية المصلى (٦) .

(١) أنظر الرسوم : ١٤٩ - ١٥٢ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٤٤ ، ١٥١ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٣٥ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٣ ، ١٥٢ .

(٤) أنظر الرسم : ١٤١ والصورة ٩٩ .

(٥) أنظر الرسم : ١٥٣ والصورة ١٠٥ .

(٦) أنظر الرسم والصورة السابقة .

ويسبلغ طول بدنه (٢٠٥ سم) ، وعرضه (٣٩ سم) . وهو يتألف من أربعة أعمدة ركنية على هيئة اسطوانية تحصر بينها في منتصف الأضلاع بروزات رمحية مدببة على هيئة المثلثات المتساوية الساقين تتوسط الأخاديد الموجودة بين الأعمدة الركنية (١) . وهذا يكون البدن المذكور مشابهاً لأبدان أعمدة محراب الحنفية في مصلى الجامع النجدي من حيث التخطيط والأساس الهندسي (٢) .

أما تاج العمود فمكعب الشكل طول ضلعه (٣٩ سم) وارتفاعه (٣٨ سم) . وهو أصم خال من المعالم الفنية والزخرفية ، كما أن القاعدة على نفس الفرار ، ولكنها تتميز بقلعة الارتفاع البالغ (٥ سم) ، أي أن ثخنها أقل بكثير من ثخن التاج ، ويرجع ذلك إلى انطمار معظمها في أرضية البناء ، كما ذكرنا . وبالإضافة إلى ذلك تمتاز بخلوها من المعالم الفنية (٣) ، وقد لاحظنا ذلك من قبل في تاج وقاعدة عمود مزارع التسمية ، والعمود رقم (٢) في متحف الموصل (٤) .

وعلى الرغم من خلو العمود من التاريخ المدون ، إلا أننا نرجح نسبه إلى الفترة الأتابكية ، نظراً لخلو تاجه من المعالم الزخرفية شأنه في ذلك شأن عمود مؤين زار أم التسمية والعمود رقم (٢) في متحف الموصل الاتفي الذكر .

عمود رقم (٤) :

يقع العمود في الركن الشمالي الغربي للمساحة التي تشغلها القبة (رسم ٣٥) . ويتألف من قطعة مكعبة من الرخام الأزرق ارتفاعها (٢٢٩ سم) وطول ضلعها (٣٤ سم) .

وهذا العمود يشبه من كافة الوجوه العمود السابق من حيث الشكل المسمم والمميزات المعمارية والتخطيط والأساس الهندسي ، مع اختلافات بسيطة في القياسات .

فالبدن يتكون بدوره من أربعة أنصاف أعمدة اسطوانية في الأركان تفصلها هيئات رمحية بارزة تتوسط الأضلاع . أما التاج فيتخذ هيئة مكعبة صماء بوضعية عمودية

(١) أنظر الرسوم : ١٥٣ ، ١٥٤ ، والصورة ١٠٥ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٥ ، ١٢٦ .

(٣) أنظر الرسم : ١٥٣ ، والصورة ١٠٥ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٣٤ ، ١٣٧ .

ارتفاعه (٣٨ سم) ، وطول ضلعه (٣٤ سم) ، والقاعدة تكون على نفس الفرار ، ولكنهما بوضعية أفقية وذلك لقلّة ارتفاعها البالغ (١٠ سم) عن ارتفاع التاج (١) .

وعلى هذا الأساس نرجع نسبة العمود الى نفس فترة العمود السابق وهي الفترة الأتابكية .

عمود رقم (٥) :

يتوسط هذا العمود الجهة الشمالية للمساحة التي تقوم عليها القبة (رسم ٣٥) . وهو عبارة عن قطعة مكعبة من الرخام الأزرق ارتفاعه الحالي (٢٣١ سم) ، وطول ضلعه (٢٨ سم) (٢) .

ومما هو جدير بالذكر أن العمود مثبت بصورة مقلوبة ، لذلك نلاحظ أن القاعدة أصبحت في الأعلى والتاج أصبح في الأسفل (صورة ١٠٧) . وهذه الناحية المعمارية الشاذة للعمود تدل على اختلاف وظيفته الأصلية فيما بعد أثناء الترميمات المتأخرة ، كما تدل على عدم معرفة المعمار بخصائص العناصر المعمارية التي حاول تثبيتها .

ويبلغ طول البدن (١٧٣ سم) وعرضه (٢٨ سم) ، وهو يتكون من أربعة أنصاف أعمدة ركنية ثمانية تفصلها عن بعضها وتنصف الأضلاع بروزات ركنية يحف بكل منها اخدودان على نفس الفرار ولكن بصورة مقلوبة (٣) .

وخاصية البدن المعمارية هذه شبيهة تماما من حيث التخطيط (٤) والأساس الهندسي (٥) بأبدان أعمدة مزار أم النعمة ، وزيد بن علي ، وجامع الامام محسن .

أما التاج فهو عبارة عن مكعب بوضعية عمودية عرضه (٢٨ سم) وارتفاعه الحالي (٢٩ سم) ، بينما ارتفاعه الحقيقي فهو (٤١٩ سم) ، وبهذا أرجح أن يكون التاج قد

(١) أنظر الرسوم : ١٥٦ ، ١٥٧ والصورة ١٠٦ .

(٢) أنظر الرسم : ١٥٩ والصورة ١٠٧ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٦١ ، ١٥٩ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٣٤ ، ١٤٠ ، ١٤٤ ، ١٥٩ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٣٥ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٦١ .

إنظر بمقدار (١٢٩ سم) المتضمن أعلى التاج والوسادة التي تعلوه . وقد استندنا في تقدير ذلك الى التخطيط الذي أورده هرزفيلد للتاج المذكور (١) .

وقد نحت كل وجه من أوجه التاج بخصائص فنية قوامها عنصر كأس ذو بطن منتفخة وضيق ضيق نتيجة اقتراب رؤوسه من بعضها في نصفه العلوي ثم سرعان ما ترند تلك الرؤوس في الأعلى نحو الخارج لتصل أطرافها العليا في الزوايا ، وبعدئذ تواصل التواءها نحو الأسفل والداخل حتى تنتهي على هيئة شبه كروية يخرج من أسفلها نصف نصل لوزي مقلوب يستدق رأسه ويتلاشى في الجانب ثم سرعان ما يتكون نصل مشابه ولكن بصورة معتدلة في الزاوية السفلى للواجهة ، وينسثق من جانبه الداخلي نصل ورقة أحادية ذات قاع مجوف ، يخرج من أسفلها نصف ورقة ثلاثية تتجه نحو الداخل بصورة أفقية لتتلاءم مع نظيرتها من الجهة المقابلة الفراغ الذي تركه المنصر الكاسي بينه وبين أسفل التاج .

وعند استمرارنا لتعقيب الموضوع الزخرفي لواجهة التاج نلاحظ أن الجوانب الداخلية للمنصر الكاسي من الأسفل تقترب من بعضها لتتحول الى ورقة ثلاثية في محور الزخرفة تتكون من نصلين قصيرين يملوهما شكل شبه مزهري يضيق في الوسط ويتسع من الأعلى لينتهي بما يشبه الورقة الثلاثية كما يخرج من محل اتصاله بالاتصال الجانبية غصنان يتجه كل منهما نحو الخارج والأعلى لينتهي في محل خروج النصل اللوزي من رأس المنصر الكاسي (٢) .

ويشبه التكوين الزخرفي المذكور الى حد كبير ذلك التكوين الذي لاحظناه من قبل في زخرفة نيجان أعمدة الجامع النوري (٣) ومزار زيد بن علي (٤) .

وتعلو التاج وسادة مستطيلة طولها (٢٨ سم) وارتفاعها (١٢٩ سم) ، مزخرفة بزخارف نباتية قوامها أنصاف أوراق نخيلية متقابلة ومتدابرة (٥) .

(١) Herzfeld , Archäologisch Reise im Euphrat und Tigris Gebiet , Band 11, P. 280 , Abb . 271 .

(٢) أنظر الرسم : ١٦٠ والصورة ١١٠ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣٢ ، والصور : ٨٧ - ٩٧ .

(٤) أنظر الرسم : ١٤١ والصورة ٩٩ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٥٩ ، ١٦٠ .

وإذا تعمنا في أهم المزايا الفنية في زخرفة التاج نجد أن معظم عناصرها قد برزت على الأرضية بواسطة الحفر الرأسي والمائل المبسط بها لإضافة إلى التقعرات والحزوز البسيطة داخل الأنصال والأغصان .

والعمود هنا نتيجة خصائصه الفنية والمعمارية أصبح مشابها للعمود مزار الامام زيد بن علي من جميع النواحي ، شكل البدن وأساسه الهندسي ^(١) وهيئة التاج وطبيعة زخارفه ^(٢) . ولهذا أرجح عودته الى نفس الفترة التي نسب اليها عمود الممسزار المذكور وهي الفترة السلجوقية أو العقيلية السابقة لها .

عمود المجاز الشرقي :

لقد اكتشفت أثناء تفحصي لجدران هذا المجاز جزئين من بدني عمودين بوضعية أفقية ومتوازية في حائطه الشمالي ^(٣) . وما لا شك فيه انهما ادخلا الى الحائط المذكور أثناء الترميمات المتأخرة ، نظرا لقدمهما من جهة ، ولحدائثة المجاز من جهة أخرى .

وهما من الرخام الأزرق ، والذي يؤسف له أن يد الانسان قد عشت بهما ، وأن آثار الكشط والمحو فيهما بادية للعيان ، وربما كان الفرض من ذلك هو محاولة جعلهما فسي مستوى الحائط . وعلى الرغم من كل ذلك فقد استطعت بواسطة الجزء البسيط المتبقي من المعالم الفنية التي كانت منفذة عليهما من تحديد شكلهما وتخطيطهما الى أقرب صورة للحقيقة .

فبدن كل عمود منهما يتكون من أربعة أنصاف أعددة ركنية ثمانية تفصلها هيئات رمحية بارزة منصفة لأضلاع البدن يحسف بكل منها اخدودان على نفس الفسار (رسم ١٥٥) .

وهذا تكون الأبدان هنا مشابهة من حيث التخطيط وأساسه الهندسي (رسم ١٥٥)

(١) أنظر الرسوم : ١٤٠ ، ١٤٢ ، ١٥٩ ، ١٦١ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٤١ ، ١٦٠ ، والصور : ٩٩ ، ١١٠ .

(٣) أنظر الرسم : ٣٥ والصورة ١٠٩ .

أبدان أعمدة مزارام التسعة (١) ، ومتحف الموصل (٢) ، ومزار الامام زيد بن علي (٣) ، وجامع الامام محسن (٤) ، والعمود رقم (٢) في المتحف نفسه (٥) .

والملاحظ على هذين العمودين هو فقدان تيجانها وقواعدهما الامر الذي زاد من الفوضى الذي يحيط بالفترة التي يعودان اليها ، ومع ذلك فان كانت التيجان مزخرفة بزخارف على غرار تاج العمود رقم (٥) السابق (٦) ، يمكننا عندها نسبتها الى فترة العمود المذكور . وهي الفترة السلجوقية على الاغلب أو الفترة التي سبقتها ، بسبب التشابه الذي سيحدث في هذه الحالة بين الأعمدة في كافة النواحي الفنية والمعمارية .

أما إذا كان تاج كل عمود من عمودي المجاز اللذين نحن بصدد دراستهما من نوع التيجان الصماء ، ففي هذه الحالة سيكون كل عمود مماثلاً للعمودى مزارام التسعة (٧) ، والعمود رقم (٢) في متحف الموصل (٨) ، ويمكن نسبته الى الفترة التي نسب اليها العمودين المذكورين ، وهي الفترة السلجوقية أو التي سبقتها .

عمود الفناء الخارجي :

لم يكن هذا العمود معروفًا من قبل . وقد اكتشفته أثناء تجوالي في فناء المرقم والمقابر المحيطة به .

والعمود عبارة عن قطعة مكسورة من الرخام الأخضر الفاتح طولها (٣٢ سم) ، وارتفاعها (٢٤ سم) ، تمثل جزءاً للعمود فقدت معظم أجزائه ، ولم يبق منه سوى القاعدة وقسم من البدن (٩) . وما تبقى من العمود تمكنت من معرفة هيئة القاعدة ،

- (١) أنظر الرسوم : ١٣٤ و ١٣٥ .
- (٢) أنظر الرسوم : ١٣٦ - ١٣٩ .
- (٣) أنظر الرسوم : ١٤٠ و ١٤٢ .
- (٤) أنظر الرسوم : ١٤٣ و ١٤٤ .
- (٥) أنظر الرسوم : ١٥١ و ١٥٢ .
- (٦) أنظر الرسوم : ١٥٩ و ١٦٠ .
- (٧) أنظر الرسوم : ١٣٤ و ١٣٥ .
- (٨) أنظر الرسوم : ١٣٧ و ١٣٩ .
- (٩) أنظر الرسم : ١٥٨ والصورة ١١١ .

وشكل البدن وتخطيطه وتتبع اساسه الهندسي (١) .

فالبدن يتكون من نصف عمود مثنى في كل ركن من أركانه يفصله عن الأعمدة المماثلة في منتصف كل ضلع من أضلاع البدن اخدودان غائران يتخذان شكل المثلث المتساوي الساقين يحصران بينهما بروزا رمحيا على نفس الشاكلة ولكن بصورة معتدلة (٢) .

وهذا الشكل للبدن مماثل من حيث التخطيط والأساس الهندسي أعمدة كل من مزار ام التسعة (٣) ، ومنحرف الموصل (٤) ، ومزار الامام زيد بن علي (٥) ، وجامع الامام محسن (٦) ، والعمود رقم (٢) (٧) ورقم (٥) (٨) في مصلى المرقد نفسه .

وبخصوص القاعدة فهي مكمبة الهيئة بوضعية أفقية ، وصماء خالية من المعاليم الزخرفية . وهذا تكون مشابهة لقاعدة كل من العمود رقم (٣) (٩) ، ورقم (٤) (١٠) في المرقد نفسه .

والعمود كما مر بنا لا يحمل تاريخا معلوما ، كما أنه فقد معظم أجزائه بما في ذلك الناج . ولهذا فنرجح نسبته الى الفترة الأتابكية في حالة خلو ناجيه من الزخارف على غرار القاعدة . أما اذا كان مزخرفا على غرار زخارف تيجان اعمدة الجامع النسوري (١١) .

(١) أنظر الرسوم : ١٥٨ ، ١٦٤ .

(٢) أنظر الرسمين السابقين .

(٣) أنظر الرسم : ١٣٤ ، ١٣٥ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٣٦ - ١٣٩ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٤٠ ، ١٤٢ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٤٣ ، ١٤٤ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٥١ ، ١٤٢ .

(٨) أنظر الرسوم : ١٥٩ ، ١٦١ .

(٩) أنظر الرسم : ١٥٣ والصورة ١٠٥ .

(١٠) أنظر الرسم : ١٥٧ والصورة ١٠٦ .

(١١) أنظر الرسوم : ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣٢ والصور : ٨٧ - ٩٧ .

ومزار الامام زيد بن علي (١) ، والعمود رقم (٥) في المرقد نفسه (٢) ، فنرجح عندها نسبة العمود الى الفترة السلجوقية أو التي سبقتها مستندين في ذلك على نفس الأدلة أوردناها لدى مناقشة تاريخ عمودى المجاز السابقين .

ومما يجمل ذكره قبل اختتام دراستنا لأعمدة المرقد الإشارة الى أن هرزفيلد كان قد أورد في تخطيطه للمبنى عمودين آخرين أحدهما في الركن الجنوبي الشرقي والآخر في منتصف الجهة الشرقية للمساحة التي تقوم عليها القبة (٣) (رسم ٣٤) . وهذا ضرورى من الناحية المعمارية قياسا بما لمسناه في الجهات والأركان الأخرى، ولكن على الرغم من تفحصي للحائط الذى بني في موقعهما ، إلا أنني لم أهتم الى أى أثر لهما ، كما لا يمكن اعتبار العمودين اللذين وجدناهما في المجاز الشرقي يمثلان أجزاءا منهما ، وذلك لأن هرزفيلد قد زار المنطقة بعد بناء المجاز المذكور، كما لا يمكن فقد هما بعد تخطيط هرزفيلد للمرقد لأن الحائط الموجود في موضعهما بقى على حاله دون اجراء أية تغييرات عليه فيما بعد .

ونتيجة لما تقدم أعزوه سبب وجود العمودين الاتفي الذكر في تخطيط هرزفيلد الى انطمارهما داخل الحائط الشرقي لمصلى المرقد ، نتيجة سمكه الكبير بحيث لم يسن لي الاهتداء اليهما ، أو أن العمودين لا وجود لهما منذ الهداية ويكسبون هرزفيلد في هذه الحالة مخطئا بتخطيطه ، لا سيما ان تخطيطه المذكور ورد فيه أخطاء أخرى وهو لا يمثل التخطيط الواقعي للمرقد (٤) .

كما أن هرزفيلد أورد بتخطيطه الآف الذكر جميع الأعمدة على شاكلة واحدة (الرسم السابق) . وهذا مفاهيم للواقع لأننا لاحظنا خلال دراستنا لهذه الأعمدة أنها تشكل مجموعة غير متجانسة من حيث الشكل والتخطيط والصفات الفنية ، وان كانت مشتركة فيما بينها في كثير من الخصائص كما أسلفنا .

(١) أنظر الرسم : ١٤١ والصورة ٩٩ .

(٢) أنظر الرسم : ١٦٠ والصور : ١١٠ و ١٠٧ .

(٣) أنظر الرسم : ٣٤ .

(٤) احمد قاسم الجمعة : محاربي مساجد الموصل ، ص ١٠٦ .

فالعمود رقم (١) يمثل تخطيطا معيناً (١) . بينما العمود رقم (٢) ، وكذلك عمود
الفناء ، وعمودا المجاز الشرقي تمثل جميعها تخطيطا مفائرا (٢) . في حين وجدنا
أن العمود رقم (٣) ، وكذلك رقم (٤) يمثلان تخطيطا آخر يختلف عن تخطيط
الأعمدة السابقة (٣) . أما العمود رقم (٥) ، وإن كان يشبه تخطيط بدنه عمود رقم
(٢) إلا أنه يختلف من حيث شكل الناج وزخارفه (٤) . وأخيرا نجد أن العمود
رقم (٦) يمثل تخطيطا يختلف عن تخطيط جميع الأعمدة السابقة (٥) .

ثانيا / البدنات (الأعمدة الضخمة)

١- بدنات كنيسة مارأشعيا

يوجد في هذه الكنيسة ست دعائم اثنتان منها في هيكل مارايشوعيا ، والأربع الباقية في هيكل ماريوحنان . وهذه الدعائم تدرس وتُنشر لأول مرة حيث لم تُنشر أقبلام الباحثين اليها من قبل .

أ . بدنات هيكل مارأشوعيا

تكون هاتان البدنات إحدى الدعائم الموجودة في مصلى الهيكل ، تقع احدهما بين الداخل الى الهيكل من باب الرجال ، بينما تقع الثانية الى الشمال منه (١) .

فالبدنة الشمالية : تتكون من عشرات القطع المستطيلة والمربعة من الرخام الأزرق ركبت فوق بعضها على هيئة صفوف متعددة فكانت مجموعتها شكلا مكعبا بوضعية أفقية ذات مسقط مستطيل (٢) .

والأضلاع الأربع للبدنة متساوية في الارتفاع الذي يبلغ (١٩٤ م) ، إلا أن العرض في هذه الأضلاع مختلف ، ولكنه بنفس الوقت متساوى في كل ضلعين متقابلين ، فقد بلغ في الضلعين الشرقي والغربي (٨٦ م) اللذين يعتبران بمثابة جانبي البدنة ، بينما بلغ العرض في الضلعين الآخرين الشمالي والجنوبي (٣٢ م) .

وتتميز هذه الدعامة بوجود غور في كل ركن من أركانها الأربعة تخلله عمود صغير يتكون بدنه من نصف مضلع سداسي يعلوه تاج مزهري الشكل شبه (بالقلم) ، له بطن بنقوشة ، وعنق مكعب نحيف يستطيل ويتسع الى الأعلى تدريجيا حتى ينتهي الى الأسفل من وسادة البدنة العليا بقليل . وللتاج كرسي مكعب رشيق ، أما قاعدة العمود فعلى نفس الفرار ولكنها بوضعية مقلوبة . ووسادة البدنة مستطيلة بوضعية أفقية ترتكز عليها أرجل العقد الذي يعلوها ، ويفصل بين البدنة ووسادتها المذكورة بسوروز ذو قطاع مثلث أشبه ما يكون بالبروز الرمحى (٣) .

(١) أنظر الرسم : ٣٩ ، رقم A(4) .

(٢) أنظر الرسم : ١٦٥ ، صورة ١١٣ .

(٣) أنظر الرسم والصورة السابقة .

أما البدنة اليمنى (١) : فهي مشابهة تماما للبدنة الشمالية من حيث المادة وتشكيلها والتخطيط العام والاقسام المكونة لها وكذلك القياسات (٢) . وعلى الرغم من ذلك فتوجد بعض الاختلافات تكمن في شكل الأعمدة الركنية لهذه الدعامة . ويلاحظ ذلك في العمود الواقع في الركن الجنوبي الشرقي حيث يتكون من بدنين مزدوجين ، يقع أحدهما في الركن تماما ، بينما الآخر يوازيه من الداخل ولا يفصله عنه سوى مسافة بسيطة . ويكون كل بدن على هيئة نصف مضلع سداسي يوجد مقرنص صغير على كل ضلع من أضلاع الجانبية قرب نهايته . ويملأ عنقه منطقة مستطيلة مقعرة الى أربع مثلثات متساوية غائرة نفذت بواسطة الحفر المشطوف ، ويتيح كل ذلك منطقة مستطيلة أخرى مشغولة بمقرنصات على حطين شبيهة بالمقرنصات السابقة . كما توجد في أسفل البدن منطقة أخرى على نفس الضرار ، ولكن مقرنصاتها تكون صغيرة الحجم وعلى ثلاث حطات (٣) .

ويملأ البدن الخارجي المتمركز في الركن تاج له نفس هيئة تيجان الأعمدة الركنية التي وجدناها في الدعامة السابقة ، كما يحتوى البدن المذكور على قاعدة شبيهة بالتاج ولكنها مقلوبة (٤) .

وعلى الرغم من أن الأعمدة المزدوجة لا تعد ظاهرة معمارية فريدة في العناصر المعمارية (٥) ، ولكن الشيء الفريد في هذا العمود أن بدنه الداخلي خال من التاج والقاعدة حيث أن الأعمدة المزدوجة تكون عادة متماثلة تماما . وهذا يعطي العمود هنا ميزة فنية نادرة (٦) .

أما العمود الثاني الواقع في الركن الجنوبي الغربي فهو شبيه تماما بالأعمدة المتماثلة التي وجدناها من قبل في البدنة الشمالية ، عدا اختلاف بسيط يكمن في عناصر مقصورة

(١) أنظر الرسم : ٣٩ ، رقم (٣) A .

(٢) أنظر الرسوم : ١٦٥ ، ١٦٦ والصور : ١١٢ ، ١١٣ .

(٣) أنظر الرسم : ١٦٦ والصورة ١١٢ .

(٤) أنظر الرسم والصورة السابقة .

(٥) نتبعنا أصل الأعمدة المزدوجة ومدى انتشارها عند تعرضنا الى انواع الأعمدة في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٣٠١ ، ٣٠٢ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٦٦ ، ٣٥٢ والصورة ١١٢ .

أو مقرنصات صغيرة على الأضلاع الجانبية للهدن قرب نهايتيه (١) .

وبخصوص العمودين الواقعيين في مؤخرة الهدنة في الركنين الشمالي الشرقي والشمالي الغربي فلا وجود لهما نتيجة فقدان بعض الأجزاء الشمالية للهدنة .

وبعد فالهدنتان المذكورتان لا تحملان أية نصوص كتابية تفصح عن تاريخهما كما لا يمكن نسبتهما إلى العهد الأتابكي والممهود السابقة له لعدم وجود ما يماثلهما في تلك الممهود ، كذلك لا يمكن نسبتهما إلى الممهود المتأخرة لنفس السبب ، ولكننا نجد بنفس الوقت أن هيئة الأعمدة الركنية - ما عدا العمود الجنوبي الشرقي في الهدنة اليمنى - بابتدائها المضلعة وتيجانها وقواعدها المزهرية ذات الأوجه المتعددة والكراسي المكعبة (٢) قد شاعت شيوعاً كبيراً في العهد الأيلخاني على عناصر معمارية متنوعة من طاقعات وشبابيك ومحاريب . مثال ذلك الطاقة المثبتة في صدر الرواق الشرقي في كنيسة شمعون الصفا (٣) ، وشباك الحائط الشمالي لغرفة بيت الخدمة في كنيسة مارأشعيا نفسها (٤) ، والأعمدة المتقدمة لمحراب مزار الامام محمد بن الحنفية (٥) . فإذا أضفنا إلى ذلك وقوع هاتين الدعامين في مستوى الأرضية التي يقوم عليها مدخل النساء لنفس الهيكل الواقعتين فيه (٦) والمنسوب إلى الفترة الأولى من العهد الأيلخاني عندها نتأكد أن نرجعهما إلى الفترة المذكورة .

ب . بدنتا هيكل ماريوجنان

يوجد أربع بدنتا في هذا الهيكل (٧) . وهي تماثل الدعامين السابقين في هيكل مارايشوعيا ب من حيث المادة المعمارية وترتيب قطعها والشكل والتخطيط العام ، وسبع

(١) أنظر الرسوم : ١٦٦ ، ١٦٥ والصور : ١١٢ ، ١١٣ .

(٢) أنظر الرسوم السابقة .

(٣) أنظر الرسم : ١٠٨ والصورة ٨١ .

(٤) أنظر الرسم : ٧٢ والصورة ٧٥ .

(٥) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٢٠٦ ، ٢٠٧ والصورة ٥٣ .

(٦) أنظر الرسم ٣٩ ، رقم (I) .

(٧) أنظر الرسم نفسه ، رقم (٤-١) .

وهو محصور شطوف بسيطة في الزوايا الركنية

ذلك فتوجد فروق جوهرية منها : انعدام الأعمدة الركنية وكذلك البروزات الرحيبة والوسائد التي كانت تتيج ذئيك الدعائتين (١) .

والبدنات المذكورة متجانسة الهيئة ومتساوية القياسات تقريبا ، إذ يبلغ الارتفاع فيهما جميعا (١٦ر١م) ، بينما يبلغ عرض كل من الضلعين الشمالي والجنوبي لكل منهما (٢٦ر٠م) ، وفي حين بلغ في الضلعين الشرقي والغربي (٢٠ر٦م) .

وهذا اتخذت هذه البدنات هيئة متوازي المستطيلات ذات مساقط مستطيلة شأنها في ذلك شأن البدنتين السابقتين كما ذكرنا .

كما تميزت هذه البدنات بانعدام الأعمدة الركنية وقد حل محلها شطوف بسيطة في الزوايا الركنية انتهى كل منها قبيل الحافتين العليا والسفلى بتقعر صغير يشبه المقرنص أو القوس المدبب (٢) .

وقد وجدنا في البدنة الجنوبية الغربية قطعتين من الرخام في الركن الشمالي الشرقي تمثل احدهما القطعة السفلى للدعامة بينما تقع الثانية تحت القطعة العليا للدعامة .

ونحت على كل قطعة من هاتين القطعتين أفريز مقعر مما أدى الى ارتباك الشطاف الركني وعدم تناسقه . وهذا يدل على أن القطعتين دخليتين على البدنة . وما أن مثل هذه الأفريز النحوتة عليهما شاعت على أطر معظم العناصر المعمارية من مداخل وشبابيك وطاقات ومخاريج تنسب الى المهددين الأتابكي والأيلخاني (٣) . لذا نرجح ان القطعتين المذكورتين كانا تمثلان في الأصل أجزاء لعنصر معماري يعود الى احد هذين المهددين .

ولاحظنا بالإضافة لما تقدم على البدنة ذاتها وجود قطعتين ركبنا احدهما فسوق الأخرى واقمتين في الركن الجنوبي الشرقي في قسمها السفلى تتميزان بانعدام الشطاف منهما مما يدل على أنهما دخليتان على الدعامة أيضا .

(١) أنظر الرسم : ١٦٧ والصورة ١١٤ .

(٢) أنظر الرسم والصورة السابقة .

(٣) أنظر الرسوم : ١٨٩-١٩٤-١٩٦-١٩٨-٢٠٨-٢١٣ .

ولم تقتصر القطع الدخيلة على هذه البدنة ، بل وجدنا على الضلع الغربي للبدنة رقم (٣) التي تليها من جهة الشمال كتابة مدونة على قطعتين تتضمن نصا تذكاريًا فيسده تاريخ سنة (٧٣٩ هـ) (١) ، وما أن نوعية الرخام فيهما يختلف من حيث اللون عن نوعية رخام القطع الأخرى المكونة للدعامة من ناحية ، وإن أحدهما مقلوبة من ناحية أخرى لذا نرجح أنهما دخيلتان على الدعامة وإن موضعهما الحالي لا يمكن أن يمثل موضعهما الأصلي .

ونستنتج مما تقدم أن البدنات قد تهمشرت بعض قطعها ثم أعيد تركيبها فيما بعد واستكملت القطع المفقودة بقطع دخيلة .

والملاحظ على هذه البدنات أن مستوى الأرضية التي تقوم عليها تنخفض بمقدار نصف متر تقريبًا عن مستوى المداخل الأيلخانية المفتوحة على الهيكل من الجهة الغربية كمدخل الرجال (٢) ، ومن الجهة الجنوبية كمدخل الهيكل الجنوبي ، ومدخل بيوت الشهداء (٣) المنسوبة إلى الفترة الأيلخانية الأولى مما يوحي بأن البدنات المنوه عنها أقدم زمنًا من المداخل المذكورة ، وربما كان ذلك في بداية العهد الأيلخاني لأنفسه لا يمكن نسبتها إلى العهد الأتابكي وذلك لعدم شيوخ مثل هذه البدنات في ذلك العهد .

(١) أنظر الرسم : ١٣٢٩ والصور : ٢٣٠ و ٢٣١ .

(٢) أنظر الرسم : ٥٣٩ ، رقم (٢٢) .

(٣) أنظر الرسم السابق ، رقم (٢١ و ٢٩) .

٢ - دعامة جامع الفخري

تقع هذه الدعامة في الحائط الشمالي بصحن الجامع قريبا من مدخله الرئيسي . وتعد من المخلفات الأثرية التي نقوم بدراستها ونشرها لأول مرة .

وتتكون من عدة قطع من الرخام الأزرق المسمر ركبت على هيئة ستة صفوف أفقية بعضها فوق بعض فكانت مجموعها شكل متوازي المستطيلات بوضعية عمودية (١) ، إذ يبلغ ارتفاعها (٤٠ سم) وطول ضلعها (٤٧ سم) .

ويوجد غور في كل من زاويتيها الجنوبية الغربية والشمالية الغربية تخلله عمود رشيق ذو بدن مضلع يملوه تاج سنداني يتميز بانتفاخ بطاسه وقعرها وعنق نحيف مكعب يفصله عن البدن كرس مكعب أيضا ، كما يتركز البدن المذكور على قاعدة بنفس الغرار ولكنها بوضعية مقلوبة (٢) . وهذه الهيئة للتاج والقاعدة شبيهة تماما بقاعدتي الأفرز المضلع الذي يؤطر النجوف الوسطي في محراب مزار بنجة علي (٣) .

ونحت على الرخامة المكونة للمصف السفلي في الواجهة الجنوبية للدعامة بروز مستطيل يؤطره أفرز مقعر (٤) ، وهذا البروز يدل على أن الدعامة كانت في الأصل ملاصقة لاحد جدار البني منذ البداية ، لأنها لو كانت بعيدة عن الجدران ضمن الصفوف المكونة لعلامات المصلى ، كما هو الحال في كنيسة مارأشميا لأحاط البروز بجميع واجهات الدعامة أحداثا للانسجام الفني . ومما يؤكد ذلك الترجيح هو انعدام الأعمدة الركنية في زاويتيها الجنوبية الشرقية ، والشمالية الشرقية ، وذلك لانقفاء الحاجة اليهما ، لأن الضلع الشرقي الحالي على الأرجح كان ملاصقا لجدار البني الذي كانت الدعامة مثبتة فيه . وان الضلع الغربي كان يمثل الواجهة الداخلية لها . وعلى كل حال فالدعامة كانت فسي مكان غير مكشوف لان مادتها الرخامية تتأثر بمياه الأمطار التي تكثر في منطقة الموصل (٥) .

(١) أنظر الرسم : ١٦٨ والصورة ١١٥ .

(٢) أنظر الرسم والصورة السابقين .

(٣) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ٨٦ ، ٣٥٠ والصورة ٤٧ .

(٤) أنظر الرسم : ١٦٨ والصورة ١١٥ .

(٥) تطرقنا الى ذلك لدى كلامنا عن خصائص مادة الرخام في تمهيد البحث في الصفحة

والدعامة لا تحمل نصا يفصح عن تاريخها ، ولكن تخليطها المكعب المشتمل على
الأعمدة الركنية لم نعدها الا في بدئات هيكل مارايشوعياپ في كنيسة مارأشعيا المنسوبة
الى الفترة الأيلخانية (١) الأولى ، كما أن عتبة النيجان والقواعد السندانية في الأعمدة
الركنية تماثل تماما قواعد الأفرسز المضلع الموطر للتجويف المركزي في محراب مزار بنجدة
علي (٦٨٦ هـ) كما اضافنا .

وعلى هذا الأساس فنرجع نسبة الدعامة الى الفترة الاولى من العهد الأيلخاني ، ولما
كان محراب الجامع نفسه منسوب الى الفترة ذاتها ، لذا فمن المحتمل أن الدعامة والمحراب
الذنورين يعودان الى فترة معمارية واحدة .

ثالثا / الأعمدة وذوات التيجان المكعبة والأعناق المزخرفة

١- أعمدة الجامع النوري

يوجد في الجامع النوري ثلاثة صفوف لهذا النوع من الأعمدة موازية لجدار القبلة (١) ، بالإضافة إلى صفين لأعمدة نصفية من نفس النوع استخدمت ككتاف تدعم الحائط القبلي والحائط المقابل له . وقد كانت تلك الصفوف أربع بلاطات . بالإضافة إلى بلاطة رابطة مستترضة محصورة بين المحراب من جهة ، والمدخل الوسطي للمصلى من جهة أخرى (رسم ٣١) . علما أن الأعمدة المذكورة

والجدير بالذكر أن الأعمدة المذكورة بعضها أثرى من عهد البناء الأول للجامع (٥٦٦ - ٥٦٨ هـ) ، والبعض الآخر حديث العهد . استخدم معظمه ككتاف سائدة للحيطان من الداخل في العصر الحديث عند ترميم مديرية الأوقاف العامة سنة (١٣٦٤ هـ) .

والذي يهمنا من هذه الأعمدة هو القسم الأول الأثرى المشتمل على ثلاثة أعمدة أحدها يقع في الجانب الأيمن للمذبح ، والثاني في الجانب الأيسر للمحراب ، والثالث يفصل بينهما . مضافا إلى ذلك جميع أعمدة الصفوف الثلاثة الأتفة الذكر ، مما عدا الممودين الأوليين للصف الثاني والثالث اللذين يعتبران بمثابة كتفين في الحائط الغربي للمصلى . (الرسم السابق) .

وقد اتضح لنا من خلال دراستنا التحليلية لمثل هذه الأعمدة أنها تتكون من أبدان مثمنة خالية القواعد وذات تيجان مكعبة يتكون كل منها . من ثلاث حطات مختلفات الأحجام رتبته بوضعية أفقية يعلو بعضها بعضا وتمتاز بتنوع قطاعاتها . فالحطتان العليا والسفلى تمتازان بقطاعهما المسطح ، في حين تمتاز الحطة الوسطى المحصورة بينهما بقطاعها المقعر . كما تزخر التيجان وأعناق الأبدان بزخارف الأربسك المتنوعة ، وأحيانا بالكتابات (٢) . ولما كانت الاختلافات بين الأعمدة - إن وجدت - تكمن فسي

(١) بخلاف ما ذكره الديوه جي من أن هذه الأعمدة تشكل أربعة صفوف (جوامع الموصل في مختلف العصور ، ص ٣٠) .

(٢) أنظر الرسم : ١٦٩ والصور : ١١٧ - ١٤٣ .

وعن زخرفة هذا النوع من الأعمدة

وتساوى قياساتها تقريبا ، وخلوها من المعالم الزخرفية والفنية الأخرى .

Wap. 1225

العمود رقم (١) : يقع في الحائط الغربي للمصلى في بداية الصف الأول لأعمده من جهة الشمال وهو غير كامل الهيئة وإنما يعد نصف عمود ثانى بسبب التصاقه بجدار الحائط (١) . وأرجح أن ملازمته للحائط كان لضرورة معمارية وهي تقوية الحائط من ناحية وحمل المقعد الأول في المصلى مع العمود الذى يليه من ناحية أخرى .

ولم يبق من أجزاء الأثرية إلا الحطة العليا للتاج والحطة الوسطى التي تليها •
بينما بقية أجزاء التاج حديثة العهد وذلك لخلوها من المعالم الزخرفية •

ويبلغ ارتفاع الحطة العليا (١٠٥ سم) وطول ضلعها الشرقي (١٠٣ سم) ، بينما
طول كل ضلع من ضلعها الشمالي والجنوبي (١٠٤ سم) . وسبب قصر الضلعين الأخيرين
بمقدار النصف عما هو الحال في الضلع الشرقي يعود لكونهما يمثلان أنصاف أضلاع .
كما أنني أميل إلى الاعتقاد بأن هذين الضلعين كانا في الأصل كاملين ، وذلك
لاستمرار زخارف الأرابيسك المنحوتة عليهما ، وعدم اقفال الزخرفة بعناصر تنم على انتهائهما
كما هو الحال في زخارف الأضلاع الكاملة . كما سنرى . لدى التطرق عن تلك الزخارف .
وهذا يجعلنا نرجح بأن الموضع الحالي للعمود لم يكن المكان الأصلي له ، وإنما ثبت
هنا خلال الترميمات الأخيرة .

والضلع الشرقي نحت عليه اشريط كتابي بخط الثلث البارز وفق طريقة ابن البواب على
 مهاد زخرفي نصه ((هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم)) (٢) على مهاد زخرفي

- (١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١١٧ .
(٢) البقرة : الآية ٢٥٥ .
أنظر الرسم : ١٣٤٠ والصورة ١١٧ .

وعليه يمكن أن نلمس المميزات الفنية التالية في خط هذا النص :

١ • وجود خاصية الترويس الخالي من (الزلف) لا سيما في الحروف الأولية كالـ **الف** والنون واللام • ومع هذا نجد رؤوس بعضها يتخذ شكل نصل (الحرية) كرأس حرفي الالف واللام في كلمة (لا) ، بالإضافة الى وجود خاصية التشعير في نهاية الحروف • كما في حرفي الالف الأولية، والميم الأخيرة (١) .

٢ • القطاع المحدب لجميع الحروف ، وسيل الكتابة الى التسلسل وعدم تراكم كلماتها (٢) .

وإذا تناولنا المهاد الزخرفي الذي تقوم عليه الكتابة نجده يمثل الأرباسك العربية بأجلى مظاهرها نتيجة التحوير الشديد للزخارف النهائية ، والموضوع الزخرفي يتكون من أغصان تسير بانحناءات والتفافات حلزونية (٣) بطريقة فنية رائعة فالأغصان تسير تحت بعضها ثم سرعان ما تظهر فوقها ومن ثم تلتوى نحو الامام وترتد نحو الخلف أو بالمكس وتارة تصعد نحو الأعلى ثم تنحدر نازلة الى الأسفل وأثناء حركة الأغصان تنطلق منها العناصر في اتجاهات مختلفة .

ومن المظاهر الفنية لهذا المهاد الزخرفي هي رشاقة العناصر وقطاعها المحدب ، وخروج بعضها من البعض الآخر ، وتحويرها الشديد عن الطبيعة ، وانسجامها مع الكتابة المنفذة عليها • ولعل أهم تلك العناصر باستثناء الأغصان هي أنصاف المراج ، والمراج الكاملة بهيئات ووضعيات مختلفة ، والعناصر الكثيرة ، والثلاثية المثقوبة ذات القيمان المجوفة (٤) .

وإذا انتقلنا الى الضلع الجنوبي لحطة الناج نجده بنفس مستوى وارتفاع ووضعيات الضلع الشمالي المتضمن الشريط الكتابي الآف الذكر • وقد شغل بالزخارف النهائية المحورة البارزة التي يتكون موضوعها الزخرفي من غصنين يحدثان أثناء سيرهما التواءات نحو الأعلى والأسفل أشبه ما تكون بحركة الافعى ووضعيات متناظرة ومتدايرة (رسم ١١٥) .

(١) أنظر الرسوم : ١٣٦٢ ، ١٣٦٣ •

(٢) أنظر الرسم : ١٣٤٠ والصورة ١١٧ •

(٣) تطرقنا الى حركة الأغصان المذكورة من حيث الأصل والانتشار عند كلامنا عن زخارف الشهابيك في الفصل الثالث من الباب الأول في الصفحات ٢٥٦ - ٢٥٩ •

(٤) أنظر الرسم : ١٠٥٤ - ١٠٥٧ ، ١١١٨ ، ١١٢٦ ، ١٣٤٠ •

المميزات
والأشكال
والأنماط
والزخارف

من تقنيات
عقبي

فالفصن الذي في المستوى السفلي قبل ملاسته الحافات العليا والسفلى للضلع ينقسم على نفسه الى فرعين يرتد أحدهما نحو الخلف ثم يلتوى على نفسه ، بينما الآخر يواصل سيره لتحدث له نفس الحالة ولكن بصورة عكسية وهكذا حتى ينتهي ^{بجزءه المرفوع عن الخلف سيره} بنصف ورقة نخلية في ركن الضلع من الامام . بينما الفصن الثاني في المستوى العلوى للزخرفة فنلاحظ قبل انقسامه يتضخم ويكون قاعا مجوفا ومعدنها يتفرع الى فرعين أحدهما يكون قاعا مجوفا ثانيا فيصبح أشبه ما يكون بالورقة الجناحية ثم يستدق ويرتد نحو الداخل ثم ينحني بصورة دائرية ليحيط بمناطق انقسام الفصن في المستوى السفلى للزخرفة وليصلها المناطق شبه الدائرية التي كونها ، بينما الفرع الثاني يواصل سيره لينتج نفس الهيئـة السابقة ولكن بصورة متدايرة ومقلوبة وهكذا حتى النهاية . وتتميز العناصر الزخرفية هنا بقطاعها المحدب برشاقتها ، وان كانت أقل مما لسانه في المهاد الزخرفي للشريط الكتابي للضلع الشمالي .

أما الضلع الشمالي فنجد أنه الآخر قد شغلته الزخارف النباتية التي تطابق زخارف الضلع الجنوبي السابق من حيث الموضوع والمستويات والعناصر والمميزات الزخرفية مع اختلافات طفيفة جدا (رسم ٩١٦) . هذا بالإضافة الى تساوى الضلعين بالنسبة

للقياسات :

وبخصوص حطة التاج الوسطي فهي ذات ثلاثة أضلاع لها نفس اطوال اضلاع الحطة السابقة من الأعلى ، ولكن من الأسفل يقل الطول نتيجة تقعر الحطة . وقد زخرفت بزخارف نباتية تتكون من عناصر على هيئة أوراق نخلية محورة ثلاثية الأنصال لكل منها نصليان جانبيين بوضعية أفقية يملوهما نصل نجمي مجوف بوضعية عمودية . وقد رتبت الأوراق المذكورة بصورة متتالية يخرج من أسفل كل ورقة غصنان ينحنيان نحو الجانبين والأعلى ، ثم يندمجان بالأغصان المتفرعة من الأوراق المجاورة ليكون كسل غصنين غصنا واحدا سرعان ما يتضخم في أعلاه ليتخذ تجويفا بيضويا ومعدنها يتفرع الى فرعين متدبرين نحو الجانبين ثم يتصل كل فرع مع نظيره الآتي من الجهة المقابلة . وهكذا تحولت الأغصان الى عناصر ثلاثية نتيجة اندماجها وتضخمها وتفرعها بالإضافة الى تكوينها مناطق شبه دائرية تحف بالأوراق الانتفاة الذكر (رسم ١٠٠٧) .

الممود رقم (٢) : يعد هذا العمود من الأعمدة الكاملة المحتفظة بجميع معالمها الأثرية التي تهمنا وهي : العناصر المعمارية والزخرفية الموجودة في عنق البدن والتاج (١).

ويتكون القسم العلوى لهذا العمود من قطعتين متساويتين ومتناظرتين تمثل كل منهما نصف التاج والأقسام العليا لعنق البدن التي تضم الأنصاف العليا للمقرنصات الركنية والأقواس المحصورة بينها، في حين نرى أن الأنصاف السفلى لهذه العناصر منحوتة على قطعة واحدة ثمانية الأضلاع تعلو بقية القطع المناظرة لها التي تكسبون البدن وعلى استقامة واحدة . وقد - نورد -

وتزخر جميع العناصر المكونة لعنق العمود بالزخارف البارزة سواء أكانت على هيئة مقرنصات ركنية أم أقواس محصورة بينها .

فالموضوع الزخرفي لكل من زخارف المقرنصين الشمالي الغربي والجنوبي الشرقي (رسم ١٨٠) يتكون من عنصر أصم على هيئة الجرس المقلوب يخرج من قاعدته عنصر لوزي كبير تضيق وتسطيل جوانبه لتتحول إلى ورقتين ثنائيتين ، أما رأسه فيستدق تدريجيا حتى ينتهي بجسم كروي صغير يخرج من أسفله غصن ينقسم إلى قسمين يلتوى كل منهما التواءا حلزونيا في القطعة السفلى للمقرنص على هيئة منطقة دائرية وقبيل وصوله إلى الجهة السفلى يتفرع بدوره إلى ثلاثة أفرع يتركز أحدهما برأسه الملتوى عند نهاية المحور الزخرفي والثاني قرب الزاوية اليمنى والثالث يحمل عنصرا دائريا ذا قيعان مجوفة يشغل المنطقة الدائرية التي كونها الغصن نتيجة حركته الحلزونية . وللعنصر نصل طويل ملتو الرأس يشغل تجويفه ، كما أن اتصاله المكونة لمحيطه الجانبي تحولت إلى غصنين يقتربان من بعضهما حتى يتقاطعا لينتج أحدهما نحو المحور ثم ينتهي بورقة نخيلية نجمية الرأس ، بينما الغصن الثاني ينتج منحنيا نحو الخارج والأعلى ومعهما ينشطر إلى قسمين : السفلى منهما يتدلى ويلامس المحور برأسه الكروي في حين يتحول العلوى إلى ورقة جناحية يتحد رأسها مع رأس نظيرتها القادمة من الجهة المقابلة في زاوية المقرنص العليا على هيئة قوس مذهب يحف بالورقة النخيلية السابقة التي شغلت القسم العلوى لمحور المقرنص .

وخصوص زخرفة المقرنصين الشمالي الشرقي والجنوبي الغربي فتشابه الى حد كبير زخرفة المقرنصين السابقين مع اختلافات بسيطة أهمها : أن النصل الذي يشـمـل تجويف العناصر الدائرية ذات القيمان المجوفة الكائنة على جانبي المحور في الأقسام السفلى لهذين المقرنصين تحول الى شكل لوزي قصير بينما كان في المقرنصين السابقين على هيئة نصل طويل ملتو الرأس (رسم ٩٨١) .

ومن المميزات البارزة للزخارف المذكورة : التناظر التمثيلي والقطاع المحدب للعناصر ورشاققتها وتحويلها الكبير عن الطبيعة وخرج العناصر من بعضها والحركة الحلزونية للبعض الآخر .

ومن أهم عناصرها : الهيئة الجرسية المقلوبة وأنصاف الأوراق النخيلية والأوراق الجناحية الرشيقة ذات القيمان المجوفة ، وكذلك الأوراق النخيلية الخماسية الأنصاف ذات الرؤوس النجمية ، بالإضافة الى عناصر دائرية مثقوبة ذات قيمان مجوفة وبواعـس جانبية (١) .

✓ وزخرفة عنق البدن لا تقتصر على المقرنصات فقط بل تعدتها الى كوشات المقرنصات ذاتها ، وكذلك كوشات الأقواس المحصورة بينها . وعلى الرغم من تشابه هذه الزخارف مع زخارف المقرنصاف من حيث التنفيذ والمظاهر الفنية والمستويات ، إلا أنها تختلف عنها من حيث : الموضوع الزخرفي وشكل العناصر .

✓ وجميع الكوشات تزخرف بزخارف متجانسة (رسم ١٢٠٩) تبدأ من الزاوية القائمة لشبه المثلث المحدد لها على هيئة نصف قوس سرعان ما يتفرع الى فرعين أحدهما يتجه نحو الداخل والأعلى لينتهي بنصف ورقة ثنائية ، بينما الفرع الآخر يتدلى نحو الأسفل ويخرج منه نصل لوزي يشغل الزاوية السفلى للكوشة ثم يلتوى بعدها نحو الأعلى ويتضخم مكونا قاعا مجوفا ثم يستدق ويواصل سيره نحو الأعلى حتى ينقسم بدوره الى قسمين ينحني أحدهما نحو الداخل والأسفل وينتهي بالتواء على نفسه ، بينما الثاني ينحني نحو الخارج ثم ينشط الى شطرين : الأول يتجه نحو الداخل حتى ينتهي برأس كروي ، وفي حين ينتهي الآخر بنصف ورقة ثنائية تتمركز في الزاوية العليا المقابلة للزاوية القائمة التي خرج منها الفصن الأصلي في بداية الأمر .

وإذا انتقلنا إلى حطات التاج الثلاث فنجد أن الحطة العليا يبلغ طول كل ضلع من أضلاعها (١٦ سم) وارتفاعه (١٤ سم) وقد شغلت بالزخارف النهائية المحورة وبالكتابات أحياناً .

فالضلع الشمالي مثلاً شغل بشرط كتابي من خط الثلث بطريقة ابن الهواري على مهاد زخرفي في نصه : ((والابصار ليجزيهم الله أحسن ما)) (١) . ولهذه الكتابة نفس المظاهر الفنية التي لمناها في كتابة تاج العمود السابق كترويس وتشعير بعض الحروف وترباط البعض الآخر ، أضف إلى ذلك القطاع المحدب للحروف ، ومع هذا فتوجد بعض الاختلافات الفنية منها كبر حجم الحروف هنا عما كان عليه في الكتابة السابقة ، وكذلك خروج لسان صغير نحو الأسفل من محل اتصال حرف الألف الأخير بالحروف مثل حرف الألف المتصل بحرف الصاد في كلمة (الابصار) واتصاله بحرف الميم في كلمة (ما) (رسم ١٣٤١) . ومهاد الكتابة الزخرفي يشبه المهاد المائل الذي نفذت عليه كتابة تاج العمود السابق من حيث أسلوب التنفيذ والعناصر والمميزات الفنية والمستويات (٢) .

ومقبة أضلاع الحطة العليا الواقعة على امتداد الشريط الكتابي فهي مشغولة بزخارف (رسم ٩٧٢) يتكون موضوعها الزخرفي من أوراق تخطيطية ذات نوعين مختلفين تجساور بعضها البعض الآخر ومرتبطة فيما بينها من الأسفل بواسطة أغصان رشيقة منحنية على شاكلة الأقواس الدائرية المقلوبة . فالنوع الأول من الأوراق يتكون من ثلاثة أنصال متخذة هيئة كأسية وتترك بينها مناطق لوزية يشغلها النوع الثاني من الأوراق حيث تتكون كل ورقة من ثمانية أنصال تتخذ شكل الزهرة المفتحة . وقد رتبت بصورة متعاقبة ومتناوبة إذ تبدأ الزخرفة بنصف ورقة ثلاثية كأسية فورقة ثمانية فأخرى ثلاثية وهكذا حتى تنتهي في جانب كل ضلع من أضلاع الحطة بمثل ما ابتدأت بنصف ورقة ثلاثية كأسية .

وبخصوص الحطة الوسطى من التاج فإنها تتميز بارتفاعها البسيط البالغ (٣ سم) ، وفي حين يبلغ طول كل ضلع من أضلاعها الأربع من الأعلى (١٦ سم) ومن الأسفل (١٢ سم) . وحدث هذا الفرق نتيجة تقعر الضلع من الأعلى نحو الأسفل .

(١) النور : الآية ٣٨٤٣٧ - أنظر الرسم : ١٣٤١ والصورة ١١٨ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٠ ، ١٣٤١ ، ١١٧ ، ١١٨ .

وقد شغلت هذه الأضلاع بزخارف نهائية متجانسة تتكون من نوعين من الأوراق الثلاثية المحورة ، النوع الأول اتخذ هيئة الأوراق الكأسية المعتدلة ذات قيعان مجوفة ، أما النوع الثاني من الأوراق فقد امتاز بنصلين متدليين نحو الأسفل يعلوهما نصل محدد فبدت بوضوح مقلوبة . وقد اعتمدت هذه الزخرفة في تكوينها على مبدأ التناوب والتناوب^(١) إذ نجد أن الزخرفة تبدأ بورقة كأسية معتدلة فورقة نخيلية مقلوبة وهكذا حتى النهاية ، كما أن الأوراق المذكورة ارتبطت فيما بينها من الأسفل بأغصان منحنية على شاكلة الأقواس الدائرية المقلوبة^(٢) .

أما الحطة السفلى للناج التي تعلو قمة البدن فيبلغ طول كل ضلع من أضلاعها (١٠٢ سم) والارتفاع (١٠ سم) وقد شغلت جميعها بزخارف متشابهة تقريباً . فزخارف الضلع الجنوبي تماثل إلى حد كبير زخارف الحطة المائلة في العمود رقم (١) حيث تتكون في الوسط من عنصر محوري على هيئة ورقة نخيلية محورة ذات رأس نجمي وقيعان مجوفة ثم تمتد العناصر الزخرفية الأخرى إلى يمينه وشماله حتى نهاية الضلع من كل جانب (رسم ٩١٧) . والملاحظ أن الزخرفة في الجهة اليسرى لنفس الضلع تكون على نفس الفرار ، ولكن الاختلاف يكمن في كون العنصر المحوري هنا محاط بفرع منحني يشبه القوس نصف الدائري ، بينما في الجهة المقابلة فانه محاط بفرع مفصص يشبه نصف القوس الثلاثي .

وعلى الرغم من الفرق البسيط الطوّه عنه إلا أنه يعد خروجاً عن ظاهرة التناظر التمثيلي التي امتاز بها الفن الاسلامي بصورة عامة ومن ثم يبين أن الزخرفة لا تعود بالأصل إلى ناچ واحد ، وإنما إلى ناچين مختلفين وما يساعد على هذا الترجيح أن الناچ نفسه يتكون من قطعتين .

وبخصوص زخرفة الأضلاع الأخرى للحطة فتكون على نفس الشاكلة ولكن الاختلافات تتمثل في المحور أيضاً ففي الجهة الشمالية نلاحظ أن الفصن الشبيه بنصف القوس الدائري يحف بالعنصر المحوري في الجانب الأيمن ، بينما الفصن المفصص يحف بالعنصر من الجانب الأيسر أي بحكس ما وجدناه في الضلع الجنوبي (رسم ٩١٦) .

(١) تتبعنا مثل هذا التكوين الفني للزخارف عند دراستنا زخارف الشهابيك في الفصل الثالث من الباب الأول في الصفحة ٢٥٩ .

(٢) أنظر الرسم : ١٠٠٨ والصورة ١١٨ .

الحطة السفلى

القطعة السفلى

أما الضلعان الشرقي والغربي فيحف بالعنصر المحوري غصن على هيئة قوس دائري كامل تكون من الثقاء غصنين لكل منها هيئة قوس نصف دائري (رسم ٩١٧) .

العمود رقم (٣) : يمد هذا العمود كسابقه من الأعمدة التي لا زالت تحتفظ بجميع معالمها المعمارية والزخرفية المتمثلة في عنق البدن وتاج العمود (١) .

فبالنسبة للمنتسب نجد أن زخرفة المقرنصين الشمالي الشرقي وكذلك الجنوبي الشرقي شبيهة تماماً بزخرفة مثيليهما الواقمين في الركن الشمالي الشرقي والركن الجنوبي الغربي في العمود رقم (٢) (رسم ٩٨١) من حيث الموضوع الزخرفي والمظاهر الفنية وأسلوب التنفيذ والمستويات ومعظم العناصر الزخرفية ، إلا أن فوارق بسيطة منها : أن العنصر السجرس المقلوب في محور الزخرفة أصبح هنا مجوفاً واتخذ محيطه نفس قطاع وشكل الأغصان الأخرى ، بينما في العمود السابق كان أصم غير مجوف .

أما المقرنصان الشمالي الغربي والجنوبي الغربي فزخارفهما على نفس الفرار مع اختلاف طفيف في محيط العنصر السابق ، بالإضافة إلى زيادة رشاقة الأغصان كانت عليه في المقرنصين السابقين .

كما أن كوشات المقرنصات المذكورة والأقواس المحصورة بينها فهي الأخرى زاخرة بالزخارف المتنوعة فزخرفة كوشة القوس والمقرنص المجاور له بالجانب الأيمن من الجهة الشرقية وكذلك زخرفة كوشة القوس والمقرنصين اللذين يحفان به في الجهة الغربية فتشبه زخرفة كوشات العمود رقم (٢) (رسم ١٠٠٩) .

أما زخرفة كوشة القوس والمقرنص المجاور في الجانب الأيسر للجهة الشرقية (رسم ١٠١١) فتتكون من غصن على هيئة نصف القوس في الزاوية القائمة العليا للكوشة ثم ينحدر عمودياً ويحدها يتفرع من وسطه غصن نحو الداخل وينتهي برأس كسروي ، كما ينبثق من أسفل الغصن نصل لوزي يشغل الزاوية السفلى ويحدها يلتوى نحو الأعلى حيث يتفرع إلى فرعين أحدهما يتجه نحو الخلف ثم يستقر في الزاوية القائمة والآخر يتجه نحو الامام وينتهي بورقة ثنائية تستقر في الزاوية العليا المجاورة لرأس القوس أو المقرنص .

وزخرفة الجانب الأيسر للقوس في الجهة الجنوبية (رسم ١٠١٢) تشبه ما سبق ولكننا نجد أن فرع الفصن المتجه إلى رأس القوس ينقسم على نفسه إلى قسمين أحدهما يلتوى نحو الأسفل والخلف ثم ينتهي في الزاوية القائمة للكوشة، بينما الآخر ينتهي بنصل لوزي . كما أن زخرفة الجانب المقابل لنفس القوس فتكون على نفس النمط (رسم ١٠١٣) مع اختلافات بسيطة تشمل بعض العناصر العليا للزخرفة .

وبالنسبة لزخرفة كوشات المقرنين في نفس الجهة (رسم ١٠١٤) فيبدأ كل منها بنصف عنصر كأسى ذي قاع مجوف ينشق منه نصل لوزي يشغل الزاوية السفلى ويحدها يخرج منه غصن نحو الأعلى ويتفرع إلى فرعين أحدهما يمتد نحو الداخل، بينما الآخر ينحني نحو الامام وينقسم إلى قسمين شبيهين بما وجدناه في الفرع المماثل في زخرفة كوشتي القوس .

أما زخرفة كوشة القوس والمقرنين في الجهة الغربية (رسم ١٠١٥) فهي شبيهة بالزخرفة المذكورة ما عدا اختلاف جوهري واحد يمثل في التواء الغصن التواءاً حلزونياً في وسط كل كوشة ثم تفرعه إلى فرعين أحدهما يرتد نحو الخلف والآخر نحو الامام ينتهي بورقة ثنائية عند رأس المقرن .

وإذا تناولنا الحطات الثلاث المكونة لنج المعمود من حيث الزخارف والكتابات والقياسات فنجد أن طول كل ضلع من أضلاع الحطة العليا يبلغ (١١٢ سم) بينما ارتفاعه يبلغ (١٢٥ سم) وهذا تكون الأضلاع هنا أقل طولاً وأكثر ارتفاعاً عما كانت عليه في المعمودين السابقين .

وشغل الضلع الشمالي لهذه الحطة بشرط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن الهوامي نصه ((ويذكر فيها اسمه يسبح له)) (١) .

ولكتابة هذا النص مظاهر فنية شبيهة بما كانت عليه في كتابة النصين السابقين (٢) كترويس رؤوس بعض الحروف وتشعير نهايات بعض الآخر (٣) ولكن بنفس الوقت

(١) النور : الآية ٣٦ . أنظر الرسم : ١٣٤٢ والصورة ١١٩ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٠، ١٣٤١ والصور : ١١٧، ١١٨ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٣٤٢، ١٣٦٦، ١٣٦٧ .

توجد مظاهر أخرى تميزها عن ذنبيك النصين منها زيادة عرض الحروف وقلة رشاقتها وكذلك زيادة طول اللسان الخارج من محل ارتباط حرف الالف الأخير المتصل بالحرف الذي سبقه . ويلاحظ ذلك في كلمة (فيها) وهذه الظاهرة وان وجدناها في نص العمود رقم (٢) إلا أنها غدت هنا أكثر وضوحاً ، كما أن الحروف تمثل فيها القطاع المسطح وان بدت عليه بعض علامات التحدب بعكس قطاعات حروف النصين السابقين التي امتازت بالتحدب . ويضاف الى ذلك تلاعب الفنان برسم بعض الحروف ونوع مسن اشكالها مثال ذلك حرف الهاء الأخير الذي جعله في كلمة (اسمه) من النوع المخطوف ، بينما جعله في كلمة (له) من النوع المركب .

والمهاد الزخرفي للكتابة هنا يشابه الى حد كبير نظيره في النصين السابقين ، ولكنه يختلف عنها في زيادة تداخل وتقاطع الأغصان وفروعها والعناصر الخارجة منها بحيث أصبح له ثلاث مستويات كما امتازت العناصر الزخرفية بزيادة رشاقتها .

هوية أضلاع الحطة الواقعة على امتداد الشريط الكتابي فقد شغلت بزخارف مماثلة للزخارف التي نوهنا عنها في الأضلاع المماثلة من العمود رقم (٢) (رسم ٩٧٢) .

وبخصوص الحطة الوسطى المقمرة فيبلغ طولها من الأعلى - (١٢ سم) في حين ينقص في الأسفل بمقدار (٤ سم) ، أما زخارفها فهي شبيهة تماماً بزخارف الحطة المماثلة في العمود رقم (١) (رسم ١٠٠٧) .

أما الحطة السفلى التي تعلو عنق البدن والواقعة في أسفل الحطة السابقة فقد زخرفت أضلاعها الأربع بمائلة لزخارف الحطة المماثلة في العمود رقم (٢) (١) من حيث أسلوب التنفيذ والمستويات الزخرفية وحركات الأغصان ولكن الاختلافات تكمن في شكل بعض العناصر . والزخرفة متماثلة في جميع الأضلاع ولكن الاختلافات تكمن في فروع الأغصان التي تحف بالعنصر المحوري . ففي الجانب الأيمن في الضلع الجنوبي تكون مفصصة على هيئة نصف قوس ثلاثي ، بينما في الجانب المقابل تكون منحنية على هيئة نصف قوس دائري (رسم ٩١٨) . وفي الأضلاع الشمالية والشرقية والغربية تكون فروع الأغصان التي تحف بالعنصر المحوري متماثلة ولكنها في الضلع الشمالي تتخذ هيئة قوس دائري (رسم ٩١٩) . بينما في الضلع الشرقي تكون على هيئة قوس ثلاثي

مفصص (رسم ٩٢٠) في حين تكون في الضلع الغربي على هيئة أوراق لوزية (رسم ٩٢١) .

وعلى الرغم من تساوى أطوال اضلاع هذه الحطة حيث يبلغ كل منها (١٠٠ سم) ، إلا أن مقدار الارتفاع يختلف من ضلع لآخر بل يختلف بالنسبة للضلع الواحد أحيانا فيبلغ ارتفاع كل من الضلعين الشمالي والجنوبي (١٠ سم) ، أما الضلع الشرقي فيبلغ ارتفاع نصفه الايمن (٩٥ سم) ، بينما يكون ارتفاع نصفه الايسر (١٠ سم) أى بفارق (٥ سم) . وكذلك نلمس نفس الفرق في نصفى الضلع الغربي ، ولكن بصورة عكسية أى أن النصف الايمن يبلغ (١٠ سم) بينما الايسر يبلغ (٩٥ سم) . واختلاف ارتفاع الاضلاع فيما بينها ربما يكون مقبولا ، ولكن اختلاف ارتفاع الضلع الواحد لا يمكن أن يكون مقبولا عمليا ، إلا إذا كان في الأصل يعود كل قسم لعمود معين . وإذا أخذنا بنظر الاعتبار تكون التاج من قطعتين رخاميتين ، بالإضافة الى اختلاف شكل الأغصان التي تحف بالعناصر المحورية من جانبها لآخر في بعض الاضلاع - كما أضح لنا من قبل - تأكد لدينا بأن التاج يعود بالأصل لعمودين مختلفين .

العمود رقم (٤) : يحتفظ هذا العمود بكافة العناصر الفنية والمعمارية الاثرية وخاصة الزخارف والكتابات التي تشغل عنق البدن والحطات المكونة لتاج العمود (١) .

فإذا تناولنا عنق البدن نلاحظ أن زخرفة المقرنصات الركنية متشابهة فيما بينها (رسم ٩٨٢) ، وهي تشبه بنفس الوقت زخارف المقرنصين الشمالي الشرقي ، والجنوبي الغربي في العمود رقم (٢) (رسم ٩٨١) من حيث أسلوب التنفيذ ، والمميزات الفنية ، وكذلك العناصر الزخرفية في أقسامها السفلى . بينما نجد في الأقسام العليا اختلافات متعددة تمثل في تحوير بعض العناصر واختلاف عناصر أخرى أهمها : اختفاء المنصر الجرسى الذى تقوم عليه الورقة النخيلية في محور الزخرفة ، كما أن الورقة ذاتها قد حورت بحيث تحولت أنصالها السفلى الى قيعان مجوفة ، في حين استدقت الأنصال الجانبية وانحنت نحو الأسفل على هيئة القلب ، كذلك شمل التحوير الأوراق الجناحية التي تحف بنفس الورقة إذ تحولت الى أنصان رشيقة انتهت برووس ملتوية في أطلس النصل النجمي للورقة ، كما وجدت عناصر جديد قلم كمن مقرنصات العمود السابق منها :

خروج غنمين من المناطق الواقعة في أسفل الورقة تفرع كل منهما الى فرعين أحدهما امتد نحو الخارج وأصبح شبيها بالورقة الجناحية ، بينما الآخر انحنى نحو الأعلى والداخل ثم التقى مع الفرع المماثل للفصن المقابل في أعلى المقرنص بحيث كون الفرعان منطقة لوزية حفت بالورقة المحورية الأنفة الذكر (رسم ٩٨٢) .

وخصوص زخرفة كوشات الأقواس والمقرنصات في الجهتين الجنوبية والغربية (رسم ١٠١٦) فتتكون من نصل يشغل الزاوية السفلى للكوشة يخرج من اعلاه غصنان أحدهما ينحني نحو الأعلى ثم يمتد الى الامام ويلتوى مكونا منطقة دائرية ثم ينتهي قرب الحافة العمودية للكوشة . أما الفصن الثاني فيمتد نحو الامام والأعلى ومدهما يتفرع الى فرعين : الأول يرتد نحو الخلف وينتهي بورقة ثنائية داخل المنطقة الدائرية التي كونها الفصن الأول ، في حين يتجه الفرع الآخر نحو الامام لينتهي بنصلين أحدهما يستقر في زاوية الكوشة والآخر يتدلى الى الاسفل .

أما زخرفة كوشات الأقواس والمقرنصات في الجهتين الشمالية والشرقية (رسم ١٠١٧) فتتكون كل منهما من التواء غصن على هيئة لوزية في الزاوية السفلى للكوشة يتجه الرأس الأول له نحو الأعلى وينحني نحو الامام ثم ينتهي على نفسه بصورة كروية ، بينما الرأس الثاني للفصن يلتوى الى الامام ويتفرع الى فرعين اولاهما يمتد نحو الداخل في حين يتجه الآخر نحو الامام وينقسم الى قسمين ينتهي احدهما بنصل لوزي بصورة أفقية والثاني يتدلى الى الاسفل وينتهي بنصل مائل .

وإذا انتقلنا الى حطات الناج الثلاث بالدراسة والتحليل فنرى أن أضلاع الحطة العليا غير متساوية من حيث القياسات إذ يبلغ طول الضلع الشمالي (١١٦ سم) وارتفاعه (١١ سم) ، بينما الضلع الجنوبي يساويه بالطول ويزيد ارتفاعه بمقدار (١ سم) ، أما الضلع الشرقي فيكون طوله (١١٥ سم) وارتفاعه (١١ سم) ، في حين يكون طول الضلع الغربي (١١٦ سم) ويساوى ارتفاعه ارتفاع الضلع السابق المقابل .

وقد شغلت الأضلاع الشرقية والغربية والجنوبية بزخارف شبيهة تماما بالزخارف التي وجدناها بالحطات المماثلة في العمودين السابقين (رسم ٩٧٢) .

أما الضلع الشمالي فشفل بشرط كتابي بخط الثلث بطريقة ابن الهواب على مهـاد زخرفي نصه : ((له ما في السموات وما في الارض من)) (١) . وفي كتابة هذا الشريط مميزات مماثلة لبعض مميزات كتابات الأعمدة السابقة كالترويس والتشهير ، وترابط بعض الحروف ، ولكن تتميز عنها بزيادة طول الحروف المستلقية ، وكذلك زيادة عرض معظم الحروف ، بالإضافة الى القطاع شبه المسطح لجميعها ، كما أن المهاد الزخرفي يتميز باقتصاره على مستوى واحد ويتباعد عناصره وقلة رشاقتها (٢) .

والحطة الوسطى للناتج تكون جميع اضلاعها متساوية القياسات وتكون بنفس مقدار قياسات اضلاع الحطة المماثلة في العمود رقم (٣) ، كما أن الاضلاع هنا شملت بنفس الوقت بزخارف مماثلة لتلك الزخارف التي شملت الحطة ذاتها في العمود رقم (٢) (رسم ١٠٠٨) .

وبقي عندنا في هذا الناتج الحطة السفلى حيث نجد أنها متساوية الاضلاع والسقي تساوى بنفس الوقت اضلاع الحطة المماثلة في العمود رقم (٢) ، كما أن هذه الاضلاع شملت بزخارف متشابهة تقريبا وهي تتكون في كل ضلع من مستويين كما هو الحال في زخارف الحطات المماثلة في تيجان الأعمدة السابقة ولكنها هنا تبدأ من عنصر محوري ثم تمتد نحو الجانبين . فالمستوى السفلى يكونه غصن يبدأ من أسفل العنصر المحوري ولدى ملاسته الحافات العليا والسفلى للضلع تخرج منه فروع نحو الخلف تنتهي برؤوس كروية وتكون ما يشبه المناطق الدائرية غير الكاملة . بينما المستوى العلوى يتكون بدوره من غصن يبدأ من وسط العنصر المذكور ثم يمتد نحو الجانبين ، وهو كسابقه يتفرع منه فروع عند ملاسته حافات الضلع ، ولكنه يختلف عما سبقه بتضخمه قبيل خروج الفروع منه ذلك التضخم الذي يشغل المناطق شبه الدائرية التي كونها الغصن في المستوى السفلى وبعد ذلك تستدق الفروع وترتد نحو الداخل والخلف ثم تنحني بصورة دائرية لترتبط مناطق تفرع ذلك الغصن .

وعلى الرغم من اشغال الزخارف المذكورة جميع الاضلاع الا أنه توجد اختلافات فيما بينها تكمن في هيئة العناصر المحورية والفروع النهائية التي تحف بها (٣) .

(١) الهقرة : الآية ٢٥٥ . أنظر الرسم : ١٣٤٣ والصورة ١٢٠ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٣ ، ١٣٦٨ ، ١٣٦٩ والصورة السابقة .

(٣) أنظر الرسوم : ٩٢٢ ، ٩٢٣ .

ففي زخرفة الضلعين الشمالي والجنوبي نجد أن العنصر المحوري يتخذ هيئة كثيرة ذات قيعان مجوفة في قسمه السفلي ، بينما يكون على هيئة نجمية في قسمه العلوي ، كما أن الفروع التي تحف به من الجانبين تشكل لدى اتصالها في أعلاه ما يشبه القوس الدائري (رسم ٩٢٢) .

أما في الضلعين الشرقي والغربي فإن العنصر المحوري يكون على هيئة مفصصة ذات تجويف داخلي تكونت من ترابط ثلاثة أقواس دائرية ، ويميز هذا العنصر بوجود القيعان المجوفة في أسفله ، ويخرج براعم دائرية من جوانبه وأعلاه ، وكذلك انبثاق غصن يتفرع إلى فرعين من باطنه السفلي ، كما يحف به من الأعلى في كل جانب برعم خنجسري طليق الرأس (رسم ٩٢٣) .

العمود رقم (٥) : تتمثل في هذا العمود جميع معالم الفنية والمعمارية الأثرية ، ولا سيما المعالم التي نهتمنا في هذه الدراسة وهي : عنق البدن ، والحطات المكونة للناج وما يكتنفها من زخارف وكتابات (١) .

فزخارف المقرنصات الركنية في العنق (رسم ٩٨٣) متماثلة فيما بينها وهي بنفس الوقت تشبه زخارف مقرنصات عنق بدن العمود رقم (٤) (رسم ٩٨٢) ، أما عدا اختلافات بسيطة لا تستحق الذكر ، كما أن جميع زخارف كوشات المقرنصات والأقواس المحصورة بينها متشابهة هي الأخرى فيما بينها ، وتماثل تماما زخارف كوشات الجبهتين الشمالية والشرقية في العمود رقم (٤) (رسم ١٠١٧) .

وإذا انتقلنا إلى الناج فنجد أن الأضلاع الأربع للحطة العليا متساوية من حيث الطول الذي يبلغ (١١٦ سم) . أما الارتفاع فيكون متساويا في الضلعين الشرقي والغربي وهو (١٠٥ سم) ، في حين يبلغ في الضلع الشمالي (١٠ سم) ، بينما ينقص عن ذلك بمقدار (١ سم) في الضلع الجنوبي .

والضلع الشمالي يتضمن شريطا كتابيا بخط الثلث وفق طريقة ابن الهوام نفذ على مهاد زخرفي نصه : ((الذي يشفع عنده إلا باندسه يعلم ما يسين)) (٢) وتماز الكتابة هنا

(١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٢١ .

(٢) البقرة : الآية ٢٥٥ . أنظر الرسم : ١٣٤٤ والصورة ١٢١ .

برشاقة الحروف وقطاعها المحدث ، بالإضافة الى وجود الترويس والتشعير في بعض الحروف ، والترابط بين البعض الآخر ، اضيف الى ذلك خروج لسان لوزي من حروف الالف الاخير المتصل ، كما هو الحال في كلمة (بازنسه) (١) . وهذه المميزات الفنية وجدناها في كتابات النصوص السابقة (٢) . أما المهاد الزخرفي الذي تقوم عليه الكتابة فقد نفذ بمستوى واحد ويمتاز برشاقة العناصر وتباعدها عن بعضها بصورة عامسة والحركات الحلزونية للأغصان الرئيسية .

وشغلت الأضلاع الباقية في هذه الحطة بزخارف ماثلة تماما بما وجدناه في ذلك . الأضلاع في الأعصدة ذوات الارقام (٤٥٣٥٢) (رسم ٩٧٢) .

وبخصوص الحطة الوسطى فقياساتها ماثلة لقياسات نفس الحطة في العمود رقم (٣) ، كما أن اضلاعها تزخر بزخارف شبيهة بما هو موجود على اضلاع الحطة المماثلة في العمود رقم (٢) (رسم ١٠٠٨) مع اختلاف جوهري يكمن في انعدام الأنصال المحدبة العليا من جميع الأوراق الثلاثية ما أدى الى تحويلها الى أوراق ثنائية الانصال (رسم ١٠٠٦) .

وبالنسبة لحطة الناج السفلى فتساوى قياسات اضلاعها القياسات الموجودة في اضلاع نفس الحطة في العمود رقم (٢) ، كما اكتفت هذه الأضلاع زخارف مشابهة تماما لما هو موجود في الضلعين الشرقي والجنوبي في الحطة السفلى بالعمود السابق (٣) .

العمود رقم (٦) : يحتفظ العمود المذكور بكافة عناصره المعمارية الفنية الأصلية ، ولا سيما الزخارف والكتابات في عنق البدن والناج التي نحن بصددها .
فبخصوص الزخارف التي تكتنف المقرنصات الركنية في العنق فانها تشبه تماما زخارف مقرنصات العمود السابق (رسم ٩٨٣) (٤) .

أما زخارف كوشات المقرنصات المذكورة والأقواس المحصورة بينها فعلى الرغم من

(١) أنظر الرسوم : ١٣٤٤ ، ١٣٣٣ ، ١٣٧٢ والصورة السابقة .

(٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٠ - ١٣٤٣ .

(٣) أنظر الرسوم : ٩١٥ ، ٩١٢ .

(٤) أنظر الرسم (٣) والصورة ١٢٢ .

عودتها الى عصر العمود نفسه الا أنه توجد اختلافات فيما بينها تتمثل في الموضوع
الزخرفي وشكل بعض العناصر فمثلا زخارف كوشات القوس والمقرنص المجاور في الجانب
الأيمن من الجهة الشرقية تشبه زخارف كوشات العمود رقم (٢) (رسم ١٠٠٩) مع
اختلافات طفيفة . بينما زخارف كوشات الجانب الأيسر من نفس الجهة وكذلك كوشات
الجهتين الشمالية والجنوبية فتشبه زخرفة كوشات القوس والمقرنص المجاور في الجانب
الأيمن من الجهة الشمالية في العمود رقم (٤) (رسم ١٠١٧) أما زخارف كوشات
الجهة الغربية فتشبه زخرفة كوشات القوس الشرقي في العمود رقم (٣) (رسم ١٠١٠) .

وإذا انتقلنا الى تاج العمود فنلاحظ أن جميع قياسات اضلاع الحطة العلوية
متساوية إذ يبلغ طول كل منها (١٤ سم) بينما ارتفاعه يبلغ (٥٠ سم) .

ونلاحظ أن الضلع الشمالي في هذه الحطة شغل بشرط كتابي بخط الثلث بطريقة
ابن الهواب على مهاد زخرفي نصه : ((الذي يشفع عنده الا بانه يعلم ما بين))
ويتمثل في كتابة هذا الشريط ومهاد الزخرفي نفس المميزات الفنية التي لاحظناها في
الشريط الكتابي الموجود في تاج العمود رقم (١) (رسم ١٣٤٠) .

١٠ عناصر المنحرف والخط كما لا بد

أما الضلعين الجنوبي والشمالي فقد اكتنفتهما زخارف (رسم ٩٧٤) تتكون من محور
على هيئة عنصر كثرى شبيه (بالقلعه) يضيق في أعلاه ثم سرعان ما تتسع جوانبه نحو
الخارج ثم تنتهي في كل جانب بنصف ورقة ثنائية . وينبثق من جوف المنصر نحو
كل جانب غصن يتفرع الى فرعين : العلوي منهما يلتقي مع نظيره الآتي من الجهة
المقابلة حيث يكونان ما يشبه القوس المدبب ، أما الفرع الآخر فينحني نحو الأسفل والاعلى
بهية الحركة الأفصوانية ويحدها يحمل عنصرا ذات قاعدة كثرية مجوفة ذات رأس خنجري
يستدق تدريجيا ويتحول الى غصن ينحني نحو الأسفل ليحمل بعدها عنصرا مائلا ،
وهكذا حتى نهاية الزخرفة في كل جانب .

ولم تنته الزخرفة عند هذا الحد بل يخرج من قاعدة المنصر المحوري من كل
جانب غصن يمتد هو الآخر نحو الخارج بحركات أفصوانية يتفرع أثناءها الى فروع ذات
حركات حلزونية يتمركز داخل كل منها أحد العناصر ذات القيعان الكثرية والسروروس
الخنجريه الاتفة الذكر ، أما الضلع الشرقي فقد شغل بزخارف منمارة شبيهة الى حد

كبير بزخارف الحطة السفلى للضلع الغربي في تاج العمود رقم (٥) (رسم ٩٢٤) .

وبالنسبة للحطة الوسطى في التاج فيبلغ ارتفاعها (٤ سم) ، بينما يبلغ طولها من الأعلى (١٤ سم) ومن الأسفل (١٠ سم) . وقد شغلت بنوعين من الزخارف ، فالضلعين الشمالي والجنوبي تشبه زخارفها زخارف نفس الحطة في تاج العمود رقم (١) (رسم ١٠٧) . أما زخارف الضلع الشرقي فأن زخارف جانبه الأيمن تشبه زخارف الضلعين السابقين في حين تشبه الجانب الأيسر زخارف نفس الحطة في العمود رقم (٢) (رسم ١٠٨) . بينما زخارف الضلع الغربي فملى نفس غرار الضلع المذكور ولكن بصورة عكسية بمعنى أن زخارف الجانب الأيمن أصبحت محل زخارف الجانب الأيسر وبالعكس .

وإذا انتقلنا إلى الحطة السفلى للتاج فنلاحظ أن طول كل ضلع فيها (١٠٢ سم) ، ولكن ارتفاعات هذه الأضلاع مختلفة فيبلغ ارتفاع الضلع الشمالي (١٠ سم) ، والضلع الجنوبي ينقص عنه بمقدار (٥ سم) ، أما الضلع الشرقي فيبلغ ارتفاعه في الجانب الأيمن (٥ سم) ، بينما في الجانب المقابل ينقص بمقدار (٥ سم) . في حين يبلغ ارتفاع الجانب الأيمن للضلع الغربي (١٠ سم) ، بينما ارتفاع الجانب الأيسر يزيد بمقدار (٥ سم) .

وأضلاع هذه الحطة هي الأخرى شغلت بزخارف متنوعة ، فزخرفة الضلع الشمالي تشبه زخرفة العمود رقم (٢) ما عدا استبدال الورقة النخيلية الثلاثية التي وجدناها في ذلك العمود (رسم ٩١٦) بورقة نخيلية خماسية الأنصال (رسم ٩٢٥) . كما أن المنحصر المحورى هنا محاط بأغصان شكلت لدى التقائها بما يشبه القوس الثلاثي المفصص .

أما زخرفة الضلع الجنوبي (رسم ٩٢٦) فتشبه من كافة الوجوه زخرفة الضلع الغربي بنفس الحطة بتاج العمود رقم (٤) (رسم ٩٢٣) ، بينما زخرفة الضلعين الشرقي والغربي فتشبه زخرفة الضلعين الشمالي والجنوبي المماثلين في تاج العمود الأنسف الذكر (رسم ٩٢٢) المذكور ، ولكن مع اختلافات بسيطة تشمل الفروع النباتية التي تحف بالمنحصر المحورى من الأعلى .

ونتيجة لاختلاف القياسات ، وكذلك الزخارف بين أضلاع الجهة الواحدة كما بينما ، وكذلك تكون تاج العمود من قطعتين رخاميتين ، لذا نستنتج بأن أجزاء التاج لا تعود إلى عمود واحد .

العمود رقم (٧) : يحتفظ العمود بجميع أجزائه وعناصرها الأثرية والذي يهتد بها من تلك الأجزاء هي عنق البدن وناج العمود المشتملة على الزخارف والكتابات المختلفة (١)

بعض الأجزاء
التي كانت
تحتفظ بها
العمود

فخصوص زخارف المقرنصين الجنوبي الشرقي والجنوبي الغربي فنراها شبيهة في أقسامها العليا (رسم ٩٨٤) بزخارف مقرنصات العمود رقم (٥) (رسم ٩٨٣) ، بينما زخارف الأقسام السفلى تشبه زخارف المقرنصين الشمالي الغربي والجنوبي الشرقي في العمود رقم (٢) (رسم ٩٨٠) .

أما زخارف المقرنص الشمالي الشرقي (رسم ٩٨٥) فتشبه في أقسامها العليا زخارف المقرنصين السابقين . ولكن زخارف الأقسام السفلى بدت فيها اختلافات كبيرة من حيث شكل العناصر عما لمسناه في زخارف المقرنصات السابقة ، وينضج ذلك في اختفاء العناصر الدائرية ذات القيمان المجوفة واستحداث عنصر ثلاثي مفصص ذي قيمان مجوفة في محور الزخرفة . وفي عندنا زخارف المقرنص الشمالي الغربي حيث أنها تشبه زخارف المقرنصين الشمالي الغربي والجنوبي الشرقي في العمود رقم (٢) (رسم ٩٨٠) .

والجدير بالذكر أن القوس الكائن في الجهة الشمالية من عنق البدن قد شغل بالزخارف . وهذا يختلف القوس من هذه الناحية عن جميع اقواس الأعمدة السابقة التي كانت صماء خالية من المعالم الزخرفية (٢) .

كوشة

وجميع المقرنصات والاقواس المحصورة بينها شغلت بالزخارف . فزخرفة كوشة كل من القوس والمقرنص المجاور له في الجانب الأيسر من الجهة الجنوبية (رسم ١٠١٩) تتكون من نصل لوزي في الأسفل يعلوه عنصر نصف كأسى ممتدل يتفرع منه غصن نحو الداخل ، كما يخرج من النصل المذكور غصن ينحني نحو الأعلى ثم يتفرع الى فرعين أحدهما يمتد نحو الخلف والأعلى ، بينما الآخر ينحني نحو الامام وينتهي بورقة ثنائية . أما زخارف كوشات الجانب المقابل من نفس الجهة (رسم ١٠٢٠) فتشبه في قوس الجهة الجنوبية في العمود رقم (٤) (رسم ١٠١٦) . كما أن زخارف الكوشات في بقية الجهات فتشبه نظائرها في كوشات الجهة الغربية في العمود رقم (٣) (رسم ١٠١٥) .

(١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٢٣ .

(٢) أنظر الرسم : ٩٧٠ والصورة ١٢٣ .

وإذا انتقلنا الى الحطات المكونة لتاج العمود فنجد أن طول كل ضلع من أضلاع الحطة العليا هو (١١٤ سم) بينما ارتفاعه يبلغ (١٠ سم) . والضلع الشمالي كـشـيـره من أضلاع الأعمدة السابقة شغل بشرط كتبي بخط الثلث على مهاد زخرفي نصـه :
 ((انما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم)) (١) . وتتمثل في الكتابة هنا معظم المميزات الفنية التي وجدناها في النصوص السابقة كالترويس والتشعير . وخروج اللسان المدبب من حرف الالف الاخير المتصل ، والحروف متوسطة الثخن وذات قطاع محدب (٢) . أما المهاد الزخرفي فتتمثل فيه جميع المميزات الفنية ومعظم العناصر الزخرفية التي وجدناها في المهاد المماثل لكتابة العمود السابق (٣) .

وبقية أضلاع هذه الحطة اكتفتها زخارف شبيهة بزخارف الضلع الشرقي لنفس الحطة في العمود رقم (٦) (رسم ٩٧٣) .

وبالنسبة للحطة الوسطى قياساتها مساوية لقياسات الحطة المناظرة في العمود السابق ، وهي الأخرى زخرفت بزخارف تشبه زخارف الخطات المماثلة في الأعمدة المرقمة (٦٤٣ ، ١) (رسم ١٠٠٧) .

أما الحطة السفلى فنجد أن أضلاعها متساوية القياسات حيث يبلغ طول كل منها (١٠٢ سم) بينما ارتفاعه يبلغ (٩٥ سم) . وزخرفت هذه الأضلاع بالزخارف المتنوعة . فنجد أن زخرفة الضلع الشمالي (رسم ٩٢٩) . وكذلك زخرفة الجانب الأيمن للضلع الشرقي (رسم ٩٣١) ، والجانب الأيسر من الضلع الغربي (رسم ٩٣٢) تشبه جميعها زخرفة الضلع الجنوبي في الحطة المماثلة في العمود رقم (٣) (رسم ٩١٨) . وبين زخرفة الجانب الأيسر للضلع الشرقي (رسم ٩٣١) ، وكذلك الجانب الأيمن للضلع الغربي (رسم ٩٣٢) فهي شبيهة بزخارف الضلع الجنوبي في العمود رقم (٤) (رسم ٩٢٢) . فسي حين نجد أن زخرفة الضلع الجنوبي (رسم ٩٣٠) شبيهة بزخرفة الضلعين الشرقي في العمود رقم (٤) المذكور (رسم ٩٢٣) .

(١) النوبة : الآية ١٨ . أنظر الرسم : ١٣٤٦ والصورة ١٢٣ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٦ ، ١٣٧٤ ، ١٣٧٥ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٣٤٥ ، ١٣٤٦ .

العمود رقم (٨) : تتمثل في هذا العمود كافة الأجزاء الأثرية التي تحتفظ بمعاملها الزخرفية والكتابية في عنق البدن وحطات الناج (١) .

فبالنسبة لزخارف المقرنصين الشمالي الشرقي والجنوبي الشرقي بعنق البدن (رسم ٩٨٨) تشبه في أقسامها السفلى زخارف مقرنصات العمود رقم (٢) في الجهتين الشمالية الغربية والجنوبية الشرقية (رسم ٩٨٠) ، بينما زخارف الأقسام العليا فقط اختلفت عن زخارف نفس الأقسام في معظم مقرنصات نيجان الأعمدة السابقة ، حيث نجد أن الورقة النخيلية في المحور استطالت اتصالها الجانبية ، كما أن الأوراق الجناحية التي تحف بها اصححت بوضعية مقلوبة بعد أن كانت معتدلة في مقرنصات الأعمدة السابقة .

أما زخارف المقرنص الجنوبي الغربي (رسم ٩٨٦) فتشبه إلى حد كبير زخارف مقرنصات الجهتين الجنوبية الشرقية والجنوبية الغربية في العمود السابق (رسم ٩٨٤) ، في حين نجد زخارف المقرنص الشمالي الغربي (رسم ٩٨٧) تماثل زخارف مقرنصات العمود رقم (٢) في الجهتين الشمالية الغربية والجنوبية الشرقية (رسم ٩٨٠) مع اختلافات بسيطة في شكل بعض العناصر .

وكوشات المقرنصات المذكورة والأقواس المحصورة بينها حافلة بالزخارف المتنوعة .

فتتكون زخرفة كوشات كل من القوس والمقرنص المجاور له في الجانب الأيمن بالجهة الشمالية (رسم ١٠٢١) من نصل سفلي يخرج من أعلاه غصنان أحدهما ينحني نحو الامام والخلف فالامام ثم ينتهي برأس كروي ، بينما الغصن الآخر يتجه نحو الامام والأعلى ثم سرعان ما يتفرع إلى فرعين الأول يرتد نحو الخلف ثم يلتوى التواء حلزوني مكونا منطقة دائرية شغلقتها ورقة ثنائية انبثقت من الغصن نفسه وبعدها ينتهي نفس الغصن برأس كروي ، أما الفرع الثاني فينحني نحو الامام ليخرج منه نصل رشيق وبعدها ينشني نحو الخلف ويستقر على الغصن الأصلي برأس كروي .

وبالنسبة لزخرفة الكوشات في الجانب الأيسر في نفس الجهة (رسم ١٠٢٢) فتماثل زخرفة كوشات الجهة الجنوبية في العمود رقم (٤) (رسم ١٠١٦) ، بينما زخرفة كوشات الجهة الغربية فغير متجانسة لأن زخرفة كوشة القوس (رسم ١٠٢٣) تشبه إلى حد

(١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٢٤ .

كبير زخرفة كوشات الجانب الأيسر في الجهة الجنوبية تقريبا بالعمود رقم (٧) (رسم ١٠١٩) ، في حين نرى أن زخرفة كوشات المقرنصات في نفس الجهة تشبه الى حد ما زخرفة كوشات الجانب الأيمن من الجهة الشمالية (رسم ١٠٢١) مع وجود اختلاف جوهري يكمن في كون المنطقة الدائرية التي كونها أحد فروع الأغصان في وسط الكوشة شغلت بعنصر دائري ذي قيمان مجوفة وبزاعم جانبية (رسم ١٠٢٤) . أما زخرفة كوشات الجهتين الجنوبية والشرقية فتماثل زخرفة كوشات الجهة الغربية في العمود رقم (٣) (رسم ١٠١٥) .

والجدير بالملاحظة أن القوس الموجود في الجهة الشمالية لمنق البدن يزخر بزخارف شبيهة بما لمسناه في نفس القوس في العمود السابق (١) (رسم ٩٦٩) .

وإذا عدنا الى التاج فنلاحظ أن الضلع الشمالي في حطته العليا شغل بشريط كتابي بخط الثلث وفق طريقة ابن الهواب على مهاد زخرفي نصه : ((له ما في السموات وما في الارض من ذ)) (٢) وتتميز الحروف هنا بثخنها المتوسط وقطاعها المحدد بوجود ظاهرة الترويس والتشعير والترابط في بعض الحروف (٣) ، أما المهاد الزخرفي فيتميز بتنفيذه على مستويين وحركات الأغصان الحلزونية ورشاققتها . كما توجد فيه كثير من العناصر الزخرفية وأهمها الأوراق النخيلية المتعددة الأنصال وكذلك عنصر ثلاثي مجوف . وجميع هذه الظواهر والمميزات الفنية وكذلك العناصر الزخرفية لمسناها في مهاد النصوص السابقة (٤) .

وبقية أضلاع هذه الحطة اكتنفها الزخارف المختلفة والمتنوعة ، فزخارف الضلع الجنوبي وكذلك زخارف الجانب الأيمن للضلع الشرقي (رسم ٩٧٧) تشبه الى حد كبير زخرفة أضلاع نفس الحطة في العمود رقم (٢) (رسم ٩٧٢) وما يماثلها في الأعمدة الأخرى مع وجود فرق جوهري يكمن في استبدال الورقة الثمانية المحصورة بين الأوراق الثلاثية الكأسية بورقة خماسية ذات نصل علوي نجوي الهيئة . أما الجانب الأيسر في الضلع

(١) أنظر الرسوم : ٩٧٠ ، ٩٦٩ والصور : ١٢٤٤ ، ١٢٣ .

(٢) البقرة : الآية ٢٥٥ . أنظر الرسم : ١٣٤٧ والصورة ١٢٤ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٣٤٧ ، ١٣٧٦ ، ١٣٧٧ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٣٤٠ - ١٣٤٧ والصور : ١١٧ - ١٢٤ .

الشرقي فتماثل زخرفته المذكورة، ما عدا اختلافات تكمن في شكل الورقة الخماسية تتمثل في استحداث قسيمة مجوفة في أسفلها وقصر الرأس النجمي (رسم ٩٧٨) — كان عليه في الورقة المماثلة في الزخرفة السابقة (رسم ٩٧٧) .

بينما زخرفة الضلع الغربي (رسم ٩٧٥) فتتكون من أغصان متباعدة على هيئة مناطق ثلاثية تشبه في أعلاها الأقواس المفصصة الثلاثية ويتخلل كل منطقة عنصر كمشى يخرج من محل التقاء الأغصان في قاعدة الزخرفة يحمل في أعلاه ورقة ثلاثية ذات قسيمة مجوفة ورأس نجمي، كما يخرج من جوفه نحو كل جانب غصن ينشطر بدوره الى شطرين أحدهما يتدلى نحو الأسفل وينتهي في أسفل الزخرفة برأس كروي، بينما الآخر ينحني نحو الأعلى ثم يحمل مع تأثيره القادم من الجهة المجاورة ورقة نخيلية ثلاثية الأنصال تتمركز في الفجوة الكائنة بين كل منطقتين من المناطق الثلاثية بأقسامها العليا المفصصة .

ويبلغ طول كل ضلع من أضلاع هذه الحطة (١٤ سم) ، أما الارتفاع فيبلغ (١٠ سم) في كل من الضلعين الشرقي والغربي ، ويزيد عن ذلك بمقدار (٥ سم) في كل من الضلعين الآخرين .

وبخصوص الحطة الوسطى فان أضلاعها تماثل من حيث القياسات والزخارف نظائرها في تاج العمود السابق (رسم ١٠٠٧) .

أما الحطة السفلى للتاج فان أضلاعها الأربع متساوية الطول الذي يبلغ (١٠٢ سم) ، بينما الارتفاع يبلغ في كل من الضلعين الشمالي والشرقي (١٠ سم) ، في حين نجده في كل من الضلعين الجنوبي والغربي يبلغ (١٠٥ سم) .

والأضلاع المذكورة في هذه الحطة شغلت بالزخارف التي نجدها في الضلع الجنوبي (رسم ٩٣٨) تماثل ما هو موجود في الضلعين الشرقي والغربي في العمود رقم (٤) (رسم ٩٢٣) ، في حين نجد ان زخرفة الضلع الشمالي (رسم ٩٣٧) تماثل الى حد كبير زخرفة الضلعين الشمالي والجنوبي في العمود رقم (٤) المذكور (رسم ٩٢٢) ، مع وجود اختلاف بسيط يكمن في شكل تضخم الفصن المكون لمستوى الزخرفة العلوى ففي العمود السابق له قناع مجوف واحد في قسمه السفلى ، بينما هنا اصح له تجويف — ان احدهما في قسمه العلوى والاخر في قسمه السفلى . وزخرفة الضلع الشرقي غير متجانسة . ففي الجانب الأيمن (رسم ٩٣٩) تشبه زخرفة الضلع الشمالي (رسم ٩٣٧) ، بينما

زخرفة الجانب الأيسر (رسم ٩٣٩) تماثل زخرفة العمود رقم (٥) (رسم ٩٢٤) في حين نرى أن زخرفة الضلع الغربي (رسم ٩٤٠) يحدث العكس حيث نجد أن الجانب الأيسر تشبه زخارفه ما هو موجود في الجهة الشمالية (رسم ٩٣٧) وزخرفة الجانب الأيمن تماثل الزخرفة المناظرة في العمود رقم (٥) (رسم ٩٢٤) .

العمود رقم (٩) : يحتفظ العمود المذكور بجميع معالمه الأثرية التي تخصنا بالدراسة وهي العناصر المعمارية وما يشغلها من زخارف وكتابات في عنق البدن والتاج (١) .

فإذا تناولنا المقرنصات الركنية في عنق العمود نرى أن زخرفة المقرنص الشمالي الغربي (رسم ٩٨٨) شبيهة بما هو موجود في المقرنص الجنوبي الشرقي في العمود رقم (٧) (رسم ٩٨٤) أما زخارف المقرنص الشمالي الشرقي (رسم ٩٨٩) فتشبهه مثيلاتها في مقرنصات العمود رقم (٤) (رسم ٩٨٢) ، ما عدا اختلاف بسيط يتمثل في انعدام النصل اللوزي من العناصر الدائرية التي تداخل الأقسام السفلى للمقرنص ، بينما زخارف المقرنص الجنوبي الغربي (رسم ٩٩٠) فتناظر زخارف المقرنص الجنوبي الشرقي أيضا في العمود رقم (٨) (رسم ٩٨٦) ، في حين نلاحظ أن زخارف المقرنص الجنوبي الشرقي (رسم ٩٩١) تشبه في أقسامها العليا زخارف لنفس الأقسام في المقرنصات السابقة مع وجود اختلافات في زخارف القسم السفلى للمقرنص (تمثل في استحداث عنصر جديد في محور الزخرفة يشبه الهيئة اللوزية له قيمان مجوفة يخرج منه من كل جانب غصن سرعان ما يتفرع إلى فرعين أحدهما ينحني نحو الأعلى والآخر يتدلى إلى الأسفل ثم ينحني إلى الأعلى ويحدهما يحمل عنصرا كمثرى الهيئة ذات قيمان مجوفة ينشق من رأسه غصنان يتدلى أحدهما نحو الأسفل في حين يتجه الآخر نحو الأعلى ويدخل من وسط العنصر المحوري اللوزي الأنف الذكر ثم يخرج منه منحنيا نحو الخارج والأسفل .

وجميع كوشات المقرنصات المذكورة والأقواس المحصورة بينها تشغلها زخارف تشبه تماما زخارف كوشات الجهة الغربية في العمود رقم (٣) (رسم ١٠١٥) .

وبخصوص الحطات المشكلة لتاج العمود فقد اكتفتها زخارف وكتابات مختلفة فالضلع الشمالي في حطة التاج العليا شغله شريط كتابي بخط الثلث وفق طريقة ابن الهوام على مهاد زخرفي نصه: ((ولم يخش إلا الله فمسي أولئك)) (١) . ولهذه الكتابة ومهادها الزخرفة نفس المميزات التي لاحظناها في كتابة العمود السابق ولكن تمتاز الحروف هنا بالزيادة الظاهرة في مدات الحروف المنصبة (٢) .

أما الأضلاع الأخرى لهذه الحطة فقد شغلت بزخارف الأعمدة المرقمة (٢-٥) (رسم ٩٢٢) . وجميع قياسات هذه الأضلاع متساوية بالطول الذي يبلغ (١٦ سم) ، ولكن الاختلافات تكمن في الارتفاع فيبلغ ارتفاع كل من الضلعين الشمالي والغربي (١٣ سم) بينما يزيد ارتفاع الضلع الجنوبي بمقدار (٥ سم) ، في حين ينقص ارتفاع الضلع الشرقي بمقدار (٥ سم) .

وبالنسبة لحطة التاج الوسطي فيبلغ طولها من الأعلى (١٦ سم) ، ولكنه في الأسفل ينقص عن ذلك بمقدار (٤ سم) ، أما الارتفاع فيبلغ (٢٥ سم) . وقد زخرف جميع أضلاع هذه الحطة بزخارف تشبه ما هو موجود في أضلاع نفس الحطة في الأعمدة المرقمة (٢-٦) (رسم ١٠٠٨) .

أما الحطة السفلى فتساوى في الطول الذي يبلغ (١٠ سم) ، ولكن الارتفاع يبلغ في كل من الضلعين الشمالي والشرقي (١٠ سم) ، بينما في الضلعين الآخرين ينقص عن ذلك بمقدار (٥ سم) .

وهذه الأضلاع هي الأخرى شغلتها الزخارف التي تشبه في الضلعين الشمالي والشرقي (رسم ٩٢٥) زخارف الضلع الجنوبي بنفس الحطة في العمود رقم (٦) (رسم ٩٢٦) ، في حين نجد أنها في الضلعين الآخرين (رسم ٩٤٦) تشبه ما هو موجود في الضلعين الشمالي والجنوبي للحطة السفلى بالعمود رقم (٤) (رسم ٩٢٢) .

(١) النوبة : الآية ١٨ . أنظر الرسم : ١٣٤٨ والصورة ١٢٥ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٧ ، ١٣٤٨ والصورة : ١٢٤ ، ١٢٥ .

العمود رقم (١٠) : لازال هذا العمود يحتفظ بكافة أجزائه الأثرية في عنق البدن والتاج التي تزخر بالكتابات والزخارف المتنوعة (١).

فبالنسبة لزخارف المقرنصات الركنية في عنق البدن نجد أن زخارف المقرنصات الجنوبية الغربي تشبه مثيلاتها في المقرنصين الشمالي الغربي والجنوبي الشرقي في العمود رقم (٢) (رسم ٩٨٠) ، بينما زخارف المقرنص الجنوبي الغربي فتشبه نظائرها السابقة مع بعض الاختلافات الطفيفة . في حين نجد أن زخارف المقرنصين الشمالي الغربي والشمال الشرقي (رسم ٩٩٢) فتماثل الى حد كبير زخارف المقرنصين الشمالي الشرقي والجنوبي الغربي لتاج العمود رقم (٢) (رسم ٩٨١) ، مما عدا بعض الاختلافات البسيطة في هيئة العناصر .

وللمقرنصات المذكورة والاقواس المحصورة بينها كوشات زاخرة بالزخارف المتنوعة فمثلا زخارف الجهة الغربية (رسم ١٠٢٥) تشبه الى حد كبير زخرفة كوشات الجانب الأيسر في الجهة الجنوبية بالعمود رقم (٢) (رسم ١٠١٩) ، بينما نجدها في كوشات الجهة الشرقية (رسم ١٠٢٦) تشبه زخرفة كوشات الجانب الأيمن في الجهة الشرقية في العمود رقم (٣) (رسم ١٠١٠) .

أما زخرفة كوشات الجهتين الغربية (رسم ١٠٢٨) والشمالية (رسم ١٠٢٩) فتماثل الى درجة كبيرة زخرفة كوشتي القوس في الجهة الغربية بالعمود رقم (٨) (رسم ١٠٢٣) .
وبخصوص حطات التاج الثلاث نجدها مختلفة من حيث الأبعاد والزخارف .

فالحطة العليا تتساوى جميع أضلاعها بالطول الذي يبلغ (١٦ سم) أما الارتفاع فيبلغ في كل من الضلعين الشمالي والجنوبي (١٢٥ سم) ، ويبلغ في كل من الضلعين الآخرين (١٣٥ سم) .

والضلع الشمالي للحطة يكتنفه شريط كتابي بخط الثلث وفق طريقة ابن الهواب عيسى مهاد زخرفي نصه : ((أن يكونوا من المهتدين اجعلتم)) (٢) . والمميزات الفنية للحروف

(١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٢٦ .

(٢) التوبة : الآية ١٨ ، ١٩ . أنظر الرسم : ١٣٤٩ والصورة ١٢٦ .

وكذلك المهاد الزخرفي شبيهة بما شاهدناه في الشريط الكتابي المائل في تاج العمود رقم (٤) (رسم ١٣٤٣) ما عدا اختلافات طفيفة منها ان رشاقة الحروف هنا اكثر مما كانت عليه في ذلك العمود .

والأضلاع الأخرى لهذه الحطة شملت بزخارف شبيهة تماما بالزخرفة المائلة فـ في نفس أضلاع الحطة في الأعمدة المرقمة (٢-٥) (رسم ٩٧٢) ما عدا زخرفة الضلع الشرقي (رسم ٩٧٩) فقد حدثت فيها بعض الاختلافات الطفيفة منها : استئصال الأنصال الجانبية السفلى للورقة الثانية بحيث اتصلت بال عناصر الكروية الموجودة فـ في أسفل الأوراق الثلاثية الكأسية .

وما يتعلق بأضلاع الحطة الوسطى للتاج فانها تماثل من حيث الأبعاد نظائرها فـ في تاج العمود السابق ، أما زخارف كل منها فتشبه زخارف نفس الأضلاع في حطة العمود رقم (٥) (رسم ١٠٠٦) .

أما أضلاع الحطة السفلى فيبلغ طول كل منها (١٠٢ سم) ، ولكننا نلاحظ الاختلافات في الارتفاع ، فهو يبلغ في الضلع الشمالي والجنوبي (١٠ سم) ، وكذلك يمثل نفس الارتفاع في الجانب الأيسر من الضلع الشرقي ، والجانب الأيمن في الضلع الغربي . بينما الجانب الأيمن في الضلع الشرقي ، والجانب الأيسر للضلع الغربي فانه ينقص عن ذلك بمقدار (٥٠ سم) ، وهذا يدل على عدم عودة الحطة في الأصل الى تاج عمود واحد .

ولهذه الأضلاع زخارف متنوعة ، فالتى تشغل الضلعين الشمالي والجنوبي تشبه زخارف الجانب الأيمن في الضلع الغربي بالعمود رقم (٨) (رسم ٩٤٠) مع اختلافات بسيطة في شكل الأغصان التى تحيط بالمعصر المحورى . أما زخرفة الضلع الشرقي فغير متجانسة حيث أنها تكون في الجانب الأيسر (رسم ٩٤٧) شبيهة بزخرفة الضلعين السابقين (رسم ٩٤٠) ، وزخرفة الجانب الأيمن فتشبه زخرفة الأضلاع في نفس الحطة السابقين (٣) (١) . أما زخرفة الضلع الغربي (رسم ٩٤٨) فهي على عكس ما وجدناه بالعمود رقم (٣) (١) . أما زخرفة الضلع الشرقي (رسم ٩٤٨) فهي على عكس ما وجدناه في الجهة الشرقية حيث أن زخرفة الجانب الأيمن تماثل زخرفة الضلعين الشمالي والجنوبي (رسم ٩٤٥) في حين تماثل زخارف الجانب الأيسر (رسم ٩٤٨) زخرفة الحطة في العمود رقم (٣) الانف الذكر .

(١) أنظر الرسوم : ٩١٨ - ٩٢١ .

العمود رقم (١١) : أن جميع العناصر المعمارية الأثرية وما يتخللها من زخارف وكتابات ماثلة بهذا العمود ، والتي تتركز في عنق البدن والتاج (١) .

فإذا تناولنا المقرنصات الركنية في عنق البدن نرى أن زخارفها (رسم ٩٩٣) تماثل إلى حد كبير زخارف مقرنصات العمود رقم (٥) (رسم ٩٨٣) ، أما إذا تحول بعض الفحص الكروي الكائن في محور الزخرفة بالأقسام السفلى للمقرنصات إلى وردة تتكون من فص مركزي تحف به عدة فصوص على نفس الفرار .

ولكوشات المقرنصات المذكورة والأقواس المحصورة بينها زخارف تشبه جميعها تلك الزخارف الموجودة في كوشات الجهة الجنوبية للعمود رقم (٤) (رسم ١٠١٦) .

وإذا انتقلنا إلى التاج نجد أن حطته العليا متساوية الأضلاع إذ يبلغ طول كل منها (١١٦ سم) ، بينما ارتفاعه (٤٤ سم) ، وشملت جميعها بالزخارف والكتابات .

فالضلع الشمالي يكتنفه شريط كتابي بخط الثلث بطريقة ابن الهوام على مهاد زخرفي نصه : ((أن يكونوا من المهتدين أجملتم)) (٢) وتتمثل في هذه الكتابة ومهادها الزخرفي معظم المميزات التي لاحظناها في كتابات الأشرطة السابقة ، كالقطاع المحدب للحروف وترويس وتشمير بعضها وزيادة مدات الحروف المنتهية ، بالإضافة إلى الحركات الحلزونية للأغصان ، ورشاقتها ، وتنوع العناصر في المهاد الزخرفي .

وبقية أضلاع الحطة العليا المذكورة شملت بزخارف تماثل زخارف نفس الأضلاع في تيجان الأعمدة المرقمة (٢-٥) (رسم ٩٧٢) .

أما الحطة الوسطى فيبلغ ارتفاع كل ضلع من أضلاعها (٤٤ سم) بينما الطول يبلغ في الناحية العليا (١١٦ سم) ومن الناحية السفلى (١١٠ سم) . وزخارفها تماثل زخارف نفس الحطة في تيجان الأعمدة المرقمة (٢، ٤، ٦، ٨، ١٠) (رسم ١٠٠٨) .

وبالنسبة لأضلاع الحطة السفلى فيبلغ طول كل منها (١٠٢ سم) وارتفاعه (٩٥ سم) . ولهذه الأضلاع كثيرها من أضلاع تيجان الأعمدة السابقة زاخرة بالزخارف ، فزخرفة

(١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٢٧ .

(٢) التوبة : الآية ١٩٥١٨ . أنظر الرسم : ١٣٥٠ والصورة ١٢٧ .

الضلع الشمالي تشبه نظيرتها في الضلع نفسه في العمود رقم (٩) (رسم ٩٤٥) ، كما أن زخرفة الضلعين الجنوبي والشمالي فهي شبيهة بزخرفة الضلع الشرقي في حطة العمود رقم (٨) (رسم ٩٣٩) ، في حين نرى أن زخرفة الضلع الجنوبي تماثل ما هو موجود في نفس الضلع بالعمود رقم (٦) (رسم ٩٢٦) .

العمود رقم (١٢) : يحتفظ هذا العمود بكافة معالمه الأثرية من عناصر معمارية وفنية ولا سيما تلك الزخارف والكتابات التي تكتنف عنق البدن وتاج العمود (١) .

فالمقرنصات الركنية في العنق شغلت بزخارف متنوعة ، حيث أن المقرنص الشمالي الغربي يماثل بزخارفه (رسم ٩٩٤) تلك التي وجدناها في المقرنصين الشمالي الشرقي والجنوبي الغربي في العمود رقم (١٠) (رسم ٩٩٢) ، ما عدا وجود بعض الاختلافات منها تحول الفصن المحوري في القسم الأسفل بالمقرنص إلى وردة مفصصة ، أما زخارف المقرنص الجنوبي الغربي (رسم ٩٩٥) فهي شبيهة بزخارف المقرنص السابق ، مع وجود فرق بسيط هو انعدام النصل اللوزي من داخل العناصر الدائرية ذات القيمان المجوفة الواقعة في الأقسام السفلى للمقرنص ، بينما زخارف المقرنص الجنوبي الشرقي فأنها شبيهة بها ما عدا انعدام الوردة المحورية المفصصة ، في حين نرى أن زخارف المقرنص الشمالي الشرقي (رسم ٩٩٦) تناظر إلى حد كبير زخارف المقرنصين الشمالي الغربي والجنوبي الشرقي في العمود رقم (٢) .

وشغلت كوشات المقرنصات المذكورة والأقواس المحصورة بينها بالزخارف المختلفة ، فنجدها في كوشات الجانب الأيسر من الجهة الشرقية (رسم ١٠٣٠) تتكون من نصف عنصر كأس يخرج من أسفله نصل لوزي وكذلك غصن ينتهي بما يشبه الورقة الشائبة ، بينما يخرج من أعلى العنصر المذكور غصن آخر يلتوى نحو الداخل ويتفرع إلى فرعين أحدهما ينحني إلى وسط الكوشة وينتهي بورقة نخيلية خماسية ، في حين يتجه الفرع الآخر نحو الأمام وينتهي بورقتين ثنائيتين . أما زخرفة الجانب الأيمن لنفس الجهة (رسم ١٠٣١) فتشبه زخرفة الجانب السابق مع اختلافات بسيطة ، بينما تشبه زخارف كوشات الجهة الغربية نظائرها في الجانب الأيسر من الجهة الشرقية في العمود رقم (١٠) (رسم ١٠٢٥) ، في حين تطابق زخارف كوشات الجانب الآخر في نفس

الجهة بالعمود رقم (١٠) المذكور (رسم ١٠٢٦) ، وتكون على نفس الفرار زخرفة كوشبات الجانب الأيمن في الجهة الجنوبية .

أما زخرفة كوشات الجهة الشمالية في جانبها الأيسر فتماثل زخارف نفس الجانب فسي الجهة الجنوبية بالعمود رقم (١٠) أيضا (رسم ١٠٢٩) ، وزخرفة الجانب الأيمن لنفس الجهة ، وكذلك زخرفة كوشات الجانب الأيسر في الجهة الجنوبية فانها تماثل زخرفة كوشات العمود رقم (٢) (رسم ١٠٠٩) .

وحطات الحاج هي الأخرى زاخرة بالزخارف والكتابات المتنوعة ، فالضلع الشمالي للحطة العليا نفذ فيه شريط كتابي من خط الثلث بطريقة ابن الهواب على مهاد زخرفي نصه : ((سقاية الحاج وعمارة المسجد الحرام)) (١) . وتمثل في خط هذا النص بعض الظواهر الفنية كالترويس والتشعير لبعض الحروف ، بالإضافة الى القطاع المحدب وزيادة ثخن جميع الحروف . أما المهاد الزخرفي فيتميز بالالتواءات الحلزونية للأضلاع وتداخلها ورشاققتها وكذلك تنوع العناصر الزخرفية . وقد لمسنا ذلك في معظم النصوص في الأعمدة السابقة .

وبقية أضلاع الحطة هنا شغلت بزخارف متماثلة تشبه زخارف الأضلاع نفسها في الحطة المماثلة في الأعمدة المرقمة (٢ - ٥) (رسم ٩٧٢) . ومن حيث القياسات فنجد أن كل ضلع من الأضلاع المذكورة يبلغ طوله (١١٦ سم) وارتفاعه (١٢ سم) .

أما الحطة الوسطى فتماثل من حيث القياسات والزخارف الحطية المماثلة في العمود السابق (رسم ١٠٠٨) .

وبخصوص الحطة السفلى فيبلغ طول كل ضلع فيها (١٠٢ سم) . أما الارتفاع فيبلغ (١٠ سم) في كل من الضلعين الشمالي والجنوبي ، بينما الارتفاع يبلغ في الجانب الأيمن من الضلع الشرقي (١٠٥ سم) ، في حين يكون في الجانب المقابل (٩٥ سم) ويحدث نفس الاختلاف في جانبي الضلع الغربي ولكن بصورة عكسية .

(١) أنظر الرسم : (١٣٥) والصورة ١٢٨ . النوبة : الآية ١٩ .
(٢) أنظر الرسوم : (١٣٥١ ، ١٣٨٤ ، ١٣٨٥) والصورة السابقة .

ومن حيث الزخارف فنجدها في الضلع الشمالي (رسم ٩٤٩) تشبه مثيلاتها في الضلعين الشمالي والجنوبي بالعمود رقم (١٠) (رسم ٩٤٨) ، مما عدا اختلافات بسيطة في شكل المنصر المحورى . أما زخرفة الضلع الغربي فتشبه نظائرها في نفس الضلع في العمود رقم (٨) مع اختلافات بسيطة ، بينما الزخرفة في الضلع الشرقي والجنوبي فتماثل ما هو موجود في الضلعين الجنوبي والشمالي بالعمود رقم (١٠) الاتف الذكر .

العمود رقم (١٣) : لا زال العمود المذكور يحتفظ بجميع معالمه المعمارية والزخرفية وخاصة تلك التي تتركز في عنق البدن وحطات الناج (١) .

فبالنسبة لعنق البدن فان مقرنصاته الركنية تشغلها الزخارف التي تطابق من كافة الوجوه الفنية تلك الزخارف التي رأيناها في المقرنصين الشمالي الغربي والجنوبي الشرقي للعمود رقم (٢) (رسم ٩٨٠) مع اختلافات بسيطة .

ولكوشات المقرنصات والأقواس المحصورة بينها زخارف متنوعة ، فالزخارف في كوشات الجهة الغربية على الرغم من وجود اختلافات طفيفة فيما بينها (٢) ، إلا أنها تشبه الى حد كبير نظائرها في نفس الجهة من العمود رقم (٣) (رسم ١٠١٥) ، وزخارف كوشات الجهة الشرقية (رسم ١٠٣٥) فتشبه بصورة عامة الزخارف التي رأيناها في كوشات الجانب الأيسر من الجهة الجنوبية في العمود رقم (١٠) (رسم ١٠٢٩) ، أما الجانب الأيمن من الجهة الجنوبية (رسم ١٠٣٦) فتشابه زخارف كوشاته نظائرها التي تمثلت في كوشات الجانب الأيسر في نفس الجهة بالعمود رقم (٧) (رسم ١٠١٩) ، بينما زخرفة الجانب الآخر في نفس الجهة ، وكذلك زخارف كوشات الجانب الأيمن من الجهة الشمالية فتطابق ما هو موجود في كوشات الجانب الأيمن من الجهة الشمالية للعمود رقم (٨) (رسم ١٠٢١) ، في حين نجد أن زخارف الجانب الأيسر من نفس الجهة المذكورة تماثل نظائرها في الجانب نفسه في الجهة الجنوبية للعمود رقم (١٠) (رسم ١٠٢٩) .

وانذا عدنا الى الناج نرى أن حطائه الثلاث اكتنفها الكتابات والزخارف المختلفة .

(١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٢٩ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٠٣٢ - ١٠٣٤ .

ف نجد أن الضلع الشمالي في الحطة العليا نفذ عليه شريط كتابي بخط الثلث وفق طريقة ابن البواب على مهاد زخرفي نصه : ((سقاية الحاج وعمارة المسجد الحرام)) . والمظاهر الفنية في حروف الكتابة هنا هي : الترويس والتشعير في بعضها ، وخروج لسان لوزي من محل اتصال حرف الألف الأخير بالحروف السابقة له ، بالإضافة إلى الثخن البسين لجميع الحروف (٢) إذا ما قيست بمعظم حروف النصوص السابقة . والمهاد الزخرفي يتصف بقلة رشاقة عناصره ، وبخاصة الأغصان وتباعدها وزيادة أرضياتها . إذا ما قورنت بمعظم الأرضيات الزخرفية لنصوص تيجان الأعمدة السابقة .

والأضلاع الثلاثة الباقية في هذه الحطة اكتنفها زخارف تشابه تماما ما رأيناه في نفس الأضلاع في الأعمدة المرقمة (٢-١٢) (رسم ٩٧٢) . والأضلاع المذكورة متساوية من حيث الطول الذي يبلغ (١١٦ سم) ، ولكنها تختلف بالارتفاع إذ يبلغ (١٣٥ سم) في الضلعين الجنوبي والشرقي ، و (١٤ سم) في الضلع الشمالي ، و (١٣ سم) في الضلع الغربي .

أما أضلاع الحطة الوسطى فمتاثلة من حيث الزخارف والقياسات ، إذ يبلغ طول كل منها في الأعلى (١١٦ سم) وفي الأسفل (١٢٠ سم) ، والارتفاع (٣٥ سم) . والزخارف هنا تطابق تماما تلك الزخارف الموجودة في تيجان الأعمدة المرقمة (٢-٩٦٠) ، (١١-١٢) (رسم ١٠٠٨) .

وبالنسبة لحطة التاج السفلى فإن أضلاعها متساوية الطول الذي يبلغ في كل ضلع (١٠٢ سم) ، ولكن يكمن الاختلاف في الارتفاع فهو يبلغ (١٠ سم) في الضلعين الشمالي والجنوبي ، و (١٥ سم) في الجانب الأيمن ، و (٩٥ سم) في الجانب الأيسر . أما الضلع الغربي فيتمثل نفس الاختلاف في جهتيه ، ولكن بصورة عكسية بمعنى أن ارتفاع جانبه الأيمن (٩٥ سم) ، بينما الجانب الأيسر (١٠ سم) . وهذا يدل على عدم عودة الحطة في بداية الأمر إلى تاج واحد ، وإنما هي مجمعة من تاجين مختلفين .

(١) النوبة : الآية ١٩ . أنظر الرسم : ١٣٥٢ والصورة ١٢٩ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٣٨٦ ، ١٣٨٧ .

والأضلاع المذكورة يكتنفها زخارف متنوعة ففي الضلع الشمالي (رسم ٩٥٠) تكون الزخرفة مشابهة لما هي عليه في نفس الضلع بالعمود رقم (٨) (رسم ٩٣٧) أما في الزخارف في الضلع الجنوبي فأنها تماثل ما وجد على الضلع الشمالي في العمود رقم (١٠) (رسم ٩٤٥) مع اختلافات طفيفة في بعض عناصر المحور، أما زخارف الضلع الشرقي فتناظر زخرفة الضلع الغربي في العمود رقم (٣) (رسم ٩٢١) ، في حين تكون زخرفة الضلع الغربي مشابهة لزخرفة نفس الضلع والحطة في العمود رقم (٨) (رسم ٩٤٠) مع اختلافات بسيطة .

العمود رقم (١٤) : يقع في الحائط الشرقي للمصلى ، ولهذا يعد نهاية لأعد فالصف الأول ، وهو لم يكن كاملاً وإنما هو بمثابة عمود نصفي ثبت بالحائط المذكور لضرورة معمارية ألا وهي تقوية الحائط من جهة وحمل المقعد الأخير من العقود التي تعلو أعده هذا الصف مع العمود الذي سبقه من جهة أخرى (١) .

والقسم الباقي من عنق البدن والتاج ما زال يزخر بالزخارف المتنوعة والكتابات فزخارف المقرنصين الباقيين في العنق تماثل تلك الزخارف التي وجدناها في مقرنصات العمود رقم (١١) (رسم ٩٩٣) ، مع اختلافات يسيرة ، كما أن زخارف كوشات هذين المقرنصين والأقواس المحصورة بينها والمجاورة لها تناظر زخارف كوشات الجانب الأيمن من الجهة الجنوبية في العمود رقم (٧) (رسم ١٠٢٠) .

وبخصوص الجزء الباقي من التاج المكون من ثلاث حطات فهو كبيره من أجزاء تيجان الأعمدة السابقة مشغول بنص كتابي وأفاريز زخرفية مختلفة .

فالضلع الغربي من الحطة العليا يبلغ طوله (١١٦ سم) وارتفاعه (١١ سم) ، وقد اكتنفه شريط كتابي بخط الثلث وفق طريقة ابن الهواب على مهاد زخرفي نصه : ((أيد يهم وما خلفهم ولا يحيطون)) (٢) . ولخط النص هنا مميزات فنية منها : الترويس والتشعير لبعض الحروف ، والقطاع المحدب والرشاقة البينة في جميعها . أضف الى ذلك خروج اللسان اللوزي من أسفل حرف الالف الأخير المتصل ، كما أن المهاد الزخرفي يتميز برشاقة الأغصان والتواءاتها الحلزونية وتداخلها وقلة الأرضية

(١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٣٠ .
(٢) البقرة : الآية ٢٥٥ . أنظر الرسم : ١٣٥٣ والصورة ١٣٠ .

فيما بينها، أضف الى ذلك تنوع العناصر الخارجية والمتفرعة من الأغصان، ولا سيما الأوراق النخيلية والعناصر الثلاثية ذات القيمان المجوفة (١). وقد وجدنا ههنا المميزات للكتابة ومهادها في معظم النصوص السابقة، ولا سيما الموجودة في تيجان الأعمدة المرقمة (٦٤١ - ٨) (٢).

أما بقايا الضلعين الشمالي والجنوبي في الحطة الآتفة الذكر فيساوي ارتفاع كل منهما ارتفاع الضلع الشمالي السابق، وفي حين يكون طول الجزء المنبقي من الضلع الشمالي (٣ سم) ، بينما يبلغ طول الجزء الباقي من الضلع الجنوبي (٤٧ سم) ، وزخارف الضلعين المذكورين تماثل زخارف أضلاع نفس الحطة في العمود رقم (٢) وما يماثلها من الأعمدة الأخرى (رسم ٩٧٢).

وبالنسبة للحطة الوسطى فإن طول ضلعها الغربي يبلغ في أعلاه (١١٦ سم) وفي أسفله (١٠١ سم) ، بينما الضلعان الآخران لهما نفس الارتفاع، كما أن طول كل منهما يساوي طول الضلع الذي يعلوه في الحطة العليا. أما زخارف هذه الأضلاع فهي شبيهة بزخارف نفس الحطة في تاج العمود رقم (١) وما يناظرها في بقية الأعمدة (رسم ١٠٠٧).

أما الحطة السفلى فإن طول ضلعها الغربي الكامل يبلغ (١٠٢ سم) وارتفاعها (٩٥ سم) ، كما أن الضلعين الشمالي والجنوبي غير الكاملين فمتساويان في القياسات حيث يبلغ طول كل منهما (٤٧ سم) ، والارتفاع (١٠ سم) في الأول، و (٩٥ سم) في الثاني. وزخارف كل منهما تماثل زخارف الضلعين الشرقي والغربي في العمود رقم (٤)، وإن كانت هذه الزخرفة أكثر رشاقة (رسم ٩٧٣).

وبما أن زخارف أضلاع الحطات في الجهتين الشمالية والجنوبية لا يوجد ما يدل على انتهائها، بالإضافة الى عدم تساوي أطوالها، لذا نرجح أن التاج في هذا العمود كان في الأصل يمثل جزءاً من تاج عمود كامل فقدت بعض أجزائه خلال المصور اللاحقة.

(١) أنظر الرسوم : ١٣٥٣ ، ١٣٨٨ ، ١٣٨٩ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٠ ، ١٣٤٥ ، ١٣٤٧ .

العمود رقم (١٥) : يعد هذا العمود بداية للصف الثاني من الأعمدة من جهة الشرق وهو ملاصق لحائط المصلى في هذه الجهة (١) ، كما أن موضعه الحالي كان لضرورة معمارية ، وهي تقوية الحائط المذكور من ناحية ، وحمل العقد الذي يتركز عليه مع العمود المجاور له والواقع على امتداده من ناحية أخرى ، وهذا يكون مثله من هاتين الناحيتين مثل العمودين الأول والأخير من أعمدة الصف الأول في المصلى .

ولم يكن العمود هنا كامل الهيئة وإنما يعد نص عمود ثنائي نتيجة ملازمته للحائط . وهو ما يزال محتفظاً بعناصره الفنية ، وبخاصة الزخارف والكتابات في عنق البدن والتاج .

ففي العنق مثلاً نجد أن المقرنمين الباقيين فيهما زخارف تشبه تلك الزخارف التي رأيناها في مقرنصات العمود رقم (١١) (رسم ٩٩٣) مع وجود اختلافات طفيفة . أما زخارف الكوشات فتشبه زخارف كوشات الجانب الأيمن من الجهة الجنوبية في العمود رقم (٧) (رسم ١٠٢٠) .

وبخصوص الحطّات المكونة للتاج فإنها هي الأخرى تزخر بالزخارف وبعض الكتابات ، وأنها تكون مختلفة من حيث القياسات . فالضلع الغربي في الحطة العليا يبلغ طوله (١١٦ سم) وارتفاعه (١٣٥ سم) ، بينما طول الضلع الشمالي (٥٣ سم) وارتفاعه (١٤ سم) ، في حين نجد أن الطول في الضلع المقابل هو (٥٥ سم) والارتفاع هو (١٣ سم) .

وشغل الضلعان الجنوبي والغربي بزخارف شبيهة تماماً بزخارف نفس الحطة في العمود رقم (٢) ، وما يماثلها في الأعمدة الأخرى (رسم ٩٧٢) ، أما الضلع الشمالي فمدون عليه شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن الرواح فوق مهاد زخرفي نصه : ((عملوا ويزيد)) (٢) .

والملاحظ في هذا النص أن الكلمة الأخيرة ناقصة وعلى الأغلب أن كلمتي (من فضله) كانتا مكملتين لهذا الشريط بدليل أن المهارات السابقة للنص وردت على تاج العمود رقم (٢) (٣) ، بينما المهارات اللاحقة وردت على تاج العمود رقم (٩) (٤) ، وإذا أضفنا

(١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٣١ .

(٢) النور : الآية : ٣٨ . أنظر الرسم : ١٣٦٠ والصورة ١٣١ .

(٣) أنظر الرسم : ١٣٤١ والصورة ١١٨ .

(٤) أنظر الرسم : ١٣٤٨ والصورة ١٢٥ .

الى ذلك عدم تساوى طول الضلع الشمالي المدون عليه النص مع طول الضلع المقابل كما
أوردنا لتأكد لنا أن العمود كان في الأصل كامل الهيئة ثم فقدت بعض أجزائه فسي
الفترات المتأخرة . والمميزات الفنية في خط الكتابة المذكورة تشابه الى حد كبير من
حيث رسم الحروف وقطاعاتها تلك الكتابة التي وجدناها من قبل في تاج العمود رقم
(٣) (١) ، أما المهاد الزخرفي فيتميز بتعدد عناصره ولا سيما الأغصان وزيادته
الأرضية فيما بينها . ويمثل بذلك المهاد الذي قامت عليه كتابة تاج العمود رقم
المرقمين (٤) و (١٠) (٢) .

وأضلاع الحطة الوسطى للتاج تناظر من حيث الزخارف وتساوى من حيث القياسات
أضلاع نفس الحطة في العمود رقم (١٣) وأن كان الضلعان الشمالي والجنوبي هنا غير
كاملين . كما أن زخارفهما تشبه زخارف نفس الحطة في العمود رقم (٢) وما يماثلهما
(رسم ١٠٠٨) .

أما الحطة السفلى للتاج فمتساوية الارتفاع الذي يبلغ في كل منها (١٠ سم) ولكن
الاطوال تختلف لنقصان التاج نفسه حيث يبلغ طول الضلع الغربي الكامل (١٠٢ سم) ،
بينما طول الضلع الشمالي يبلغ (٤٤ سم) ، في حين يبلغ طول الضلع الجنوبي
(٤٨ سم) . ولهذه الأضلاع زخارف تماثل زخارف الضلع الجنوبي بنفس الحطة فسي
العمود رقم (١٤) (رسم ٩٥٢) .

العمود رقم (١٦) : يقع على امتداد العمود السابق وهو كامل الهيئة ويحتفظ
بجميع معالمه الاثرية وما تشتمل عليه من زخارف وكتابات ولا سيما في عنق البدن والتاج (٣) .

فالمقرنصات الركنية في المنق تطابق من حيث الزخارف ما هو موجود على نفس
المقرنصات في العمود رقم (١١) (رسم ٩٩٣) مع اختلافات طفيفة ، بينما زخارف
كوشات هذه المقرنصات والأقواس المحصورة بينها فتشابه زخارف كوشات الجانب الأيمن
للجهة الجنوبية بالعمود رقم (٧) (رسم ١٠٢٠) .

(١) أنظر الرسم : ١٣٤٢ والصورة ١١٩ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٣ ، ١٣٤٩ والصورة : ١٢٠ ، ١٢٦ .

(٣) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٣٢ .

وإذا انتقلنا الى التاج نلاحظ ان اضلاع حطته العليا متساوية القياسات ان يبلغ طول كل منها (١٣ سم) بينما الارتفاع (١١ سم) .

وهذه الاضلاع اكتنفها الزخارف والكتابات فالضلع الشمالي نفذ عليه شريط كتابي بخط الثلث على مهاد زخرفي نصه : ((الصلوة وايضا الزكاة يخافون)) (١) وتتميز الكتابة هنا بقاع حبروفها المحدث ، بالإضافة الى ترويس وتشجير بعض الحروف المنصبة وكذلك خروج اللسان اللوزي من أسفل حرف الألف الأخير المتصل ، كما أن مهادهما الزخرفي يمتاز بقلعة مستوياته وتباعدها عن ناصرها واتساع أرضياتها (٢) . وهي مميزات وجدت لها في معظم الأشرطة الكتابية السابقة ، ولا سيما في العمود رقم (٥) (٣) .

أما بقية اضلاع هذه الحطة فزخرفت بزخارف مطابقة تماما لما وجدناه في زخارف نفس الحطة في العمود رقم (٢) وما شابهها في تيجان الأعمدة الأخرى (رسم ١٧٢) .

والحطة الوسطى للتاج هي الأخرى متساوية الاضلاع ان يبلغ طول كل منها في اعلاه (١٣ سم) وفي أسفله (١٠٩ سم) والارتفاع كان (٤ سم) . ومخصوص زخارفها فأنهـا تطابق زخارف العمود رقم (١) (رسم ١٠٠٧) وما يماثلها في زخارف نفس الحطات في تيجان الأعمدة الأخرى .

وبالنسبة للحطة السفلى فاضلاعها متساوية أيضا ويبلغ طول كل ضلع (١٠٢ سم) وارتفاعه يبلغ (٩ سم) ، ولكن الزخارف غير متجانسة فيها . فزخارف الضلع الشرقي تناظر زخارف نفس الضلع بنفس الحطة في العمود رقم (٦) (رسم ٩٢٧) ، بينما نجدها في الضلع الشمالي تشبه زخرفة نفس الحطة في الضلع الشرقي في العمود رقم (٩) (رسم ٩٤٥) ، أما زخارف الضلع الجنوبي فتماثل كذلك زخارف نفس الحطة في الضلع الغربي في العمود رقم (٩) أيضا (رسم ٩٤٦) ، في حين كانت زخارف الضلع الغربي مقلدة لزخارف الضلع الشرقي في حطة العمود رقم (٧) (رسم ٩٣١) .

العمود رقم (١٧) : يعتبر من الأعمدة الكاملة التي لا زالت محتفظة بكافة أقسامها الأثرية ، وبخاصة عنق البدن والتاج حيث تتركز الزخارف المتنوعة والكتابات في

(١) النور : الآية ٣٧ . أنظر الرسم : ١٣٥٤ والصورة ١٣٢ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٣٥٤ ، ١٣٩٠ ، ١٣٩١ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٣٤٤ ، ١٣٧٠ ، ١٣٧١ والصورة ١٢١ .

عناصرها المعمارية (١) .

فخصوص زخارف مقرنصات الحنق الركنية نجد أنها في المقرنصين الشمالي الغربي والجنوبي الغربي شبيهة بزخارف المقرنصين الشمالي الشرقي والجنوبي الغربي ففي العمود رقم (٢) (رسم ٩٨١) ، بينما زخارف المقرنصين الجنوبي الشرقي والشمالي الشرقي (رسم ٩٩٧) فهي الأخرى تماثل ما سبق ما عدا اختلافات معينة في شكل بعض العناصر في الأقسام العليا لهذه المقرنصات .

وزخارف كوشات المقرنصات المذكورة والأقواس المحصورة بينها فذا زخارف متنوعة . ففي كوشات الجهة الشرقية تطابق مثيلاتها في كوشات العمود رقم (٢) (رسم ١٠٠٩) ، بينما نجد زخارف الكوشات في الجهات الأخرى شبيهة بزخارف كوشات الجانب الأيمن في الجهة الشرقية بالعمود رقم (٣) (رسم ١٠١٠) .

وبالنسبة للنتاج فإن حملاته تتميز باختلاف قياساتها وتنوع زخارفها وكتابتها ، فالضلع الشمالي في الحطة العليا نفذ عليه شريط كتابي بخط الثلث وفق طريقة ابن البواب فوق مهاد زخرفي نصه : ((الآخر واقام الصلوة واتى الزكوة)) (٢) . وتمتاز الحروف بالقطاع المسطح الفاي ظهرت فيه بوادر التحدب ، بالإضافة الى الشخ البين فيها ، كما أن بعض الحروف المنتهية ولا سيما الألف الأولية واللام المجاور لها أمتازت بالترويس ، اضاف الى ذلك وجود خاصية التشجير في نهاية حرف الألف غير المتصل ، وخروج اللسان اللوزي من الحرف المذكور لدى اتصاله بحروف سابقة له . أما المهاد الزخرفي فيمتاز بالقطاع المحدب للأغصان والفروع الخارجة منها وكذلك الحركات الحزونية لهذه الأغصان وتدأخلها (٣) . وهي مميزات وجدناها في معظم النصوص السالفة .

وبقية اضلاع الحطة العليا اكتفتها زخارف شبيهة تماما بزخارف اضلاع نفسها

الحطة في العمود رقم (٢) (رسم ٩٧٢) وما سبقها في تيجان الأعمدة الأخرى .

(١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٣٣ .

(٢) التوبة : الآية ١٨ . أنظر الرسم : ١٣٥٥ والصورة ١٣٣ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٣٥٥ ، ١٣٩٢ ، ١٣٩٣ .

أما الحطة الوسطى فإن قياسات أضلاعها تطابق تماماً قياسات نفس الأضلاع ونفس الحطة في العمود رقم (١٣) في حين نجد أن زخارفها تماثل زخارف الأضلاع ذاتها في العمود رقم (٢) (رسم ١٠٠٨) .

وإذا تناولنا الحطة السفلى للتاج نرى أن أضلاعها متساوية من حيث القياسات إذ يبلغ طول كل منها (١٠٢ سم) والارتفاع (١٠٥ سم) كما أن الأضلاع المذكورة شغلت بزخارف متنوعة . فمثلاً زخارف الضلع الشمالي (رسم ٩٤٤) تشابه زخارف نفس الضلع الشمالي في العمود رقم (١٤) (رسم ٩٥١) . كما أن زخارف الضلع الجنوبي (رسم ٩١٥) تكون على نفس الفرار ما عدا اختلاف في شكل الأغصان المحيطة بالمنصر المحورى ، في حين نجد أن زخارف الضلعين الشرقي والغربي (رسم ٩٥٦) تناظر زخارف الضلع الشمالي في العمود رقم (٦) (رسم ٩٢٥) .

العمود رقم (١٨) : أن هذا العمود هو الآخر كامل المعالم الأثرية ويحتفظ بكافة الزخارف والكتابات التي تعود لهذه الأول والتي تتركز في عنق البدن والتاج (١) .

فإذا تناولنا عنق البدن نلاحظ أن زخارف المقرنصات الشمالية الشرقية والجنوبية الشرقية ، والشمالية الغربية تطابق زخارف المقرنص الجنوبي الشرقي في العمود رقم (٧) (رسم ٩٨٤) . أما زخارف المقرنص الجنوبي الغربي فتشبه زخارف المقرنص نفسه في العمود رقم (٩) (رسم ٩٩١) .

كما أن كوشات هذه المقرنصات والأقواس المحصورة بينها حافلة بالزخارف . وهذه الزخارف في كوشات الجهة الغربية (رسم ١٠٣٧) تشبه في بعض النواحي زخارف كوشات الجهة الجنوبية في العمود رقم (٤) (رسم ١٠١٦) . في حين نرى أن زخارف الكوشات في بقية الجهات (رسم ١٠٣٨) أقرب شبيهاً بزخارف كوشات الجهة الشمالية في العمود رقم (٨) (رسم ١٠٢٢) .

وإذا انتقلنا إلى التاج فنجد أن حطام ذات قياسات مختلفة وزخارف وكتابات متنوعة .

فمثلا الضلع الشمالي في الحطة العليا شغل بشريط كتابي بخط الثلث وفق طريقة ابن السوإ على مهاد زخرفي نفسه : ((بشي من علمه الا بما شا وسع كرسيه)) (١). وحروفه تتميز بنفس مميزات حروف شريط تاج العمود رقم (١٧) الذي سبق ذكره. ما عدا الزيادة في رشاقة الحروف وقصر مدات الحروف المنصبة كما ان المهاد الزخرفي يمتاز بزيادة عدد مستوياته وزيادة التفاف وتداخل الأغصان وفروعها (٢) ، وهذا تكون الكتابة ومهادها الزخرفي اكثر شبيها بكتابة الشريط المنفذ على تاج العمود رقم (١) .

وبقية أضلاع هذه الحطة اكتنفها الزخارف المختلفة فالزخرفة في الضلعين الغربي والجنوبي تشابه زخارف نفس الحطة في تاج العمود رقم (٢) وما يناظرها في تيجان الاعمدة الأخرى (رسم ٩٧٢) ، بينما زخرفة الضلع الشرقي (رسم ٩٣٦) وان كانت تشابه في بعض النواحي الزخرفة الآتفة الذكر ، غير أنه يوجد بعض الفروق الجوهرية تتمثل في امتداد الأغصان الجانبية للأوراق الثلاثية الكأسية نحو الجانبين والأعلى بحيث يتصل كل منها مع نظائره الممتدة من الورقة المماثلة المجاورة حاملة ورقة خيلية خماسية الأنصال .

ومن حيث القياسات فجميع اطوال الأضلاع المذكورة متساوية فطول كل ضلع (١٤ سم) ولكن الاختلافات تكمن في الارتفاع اذ يبلغ في كل من الضلعين الشمالي والجنوبي (١١ سم) ، بينما يبلغ في كل من الضلعين الشرقي والغربي (١٠ سم) .

وبخصوص الحطة الوسطى للتاج نجد أن طولها في الأعلى يكون (١٤ سم) في حين نجد في الأسفل (١٠ سم) ، أما الارتفاع فيبلغ (٤ سم) ، وفي أضلاع هذه الحطة تشابه زخارف نفس الأضلاع في تاج العمود رقم (١) (رسم ١٠٠٧) .

وبالنسبة لأضلاع الحطة السفلى فان القياسات متساوية في جميعها اذ يبلغ طول كل ضلع (١٠٢ سم) وارتفاعه (١٠ سم) ، واما ما يتعلق بزخارفها فنلاحظ أن زخارف الضلع الشمالي (رسم ٩٥٧) تطابق زخارف الضلع الجنوبي للعمود رقم (٧) (رسم ٩٣٠) مع اختلافات بسيطة . أما زخرفة الضلع الغربي فتماثل نظائرها في الضلع الشرقي

(١) البقرة : الآية ٧٥٥ . أنظر الرسم ١٣٥٦ والصورة ١٣٤ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٣٥٦ ، ١٣٩٤ ، ١٣٩٥ ، ١٣٩٥ .

في العمود رقم (٦) (رسم ٩٢٨) ، أما زخرفة الضلعين الجنوبي والشرقي فنشبهه
زخرفة الضلع الجنوبي لنفس الحطة في العمود رقم (٨) (رسم ٩٣٨) .

العمود رقم (١٩) : يحتفظ هذا العمود بجميع اقسامه الاثرية وكافة الزخارف
والكتابات الموجودة في عنق البدن والتاج (١) .

ففي المقرنصات الركنية الموجودة في عنق البدن نرى أن زخارف المقرنصين الشمالي
الغربي ، والجنوبي الشرقي (رسم ٩٩٨) تطابق زخارف المقرنصين الجنوبي الشرقي ،
والجنوبي الغربي في العمود رقم (٧) (رسم ٩٨٤) ما عدا نقصان بعض الأجزاء
السفلى . أما زخارف المقرنصين الجنوبي الغربي ، والشمالي الشرقي فتكون على نفس
النمط ما عدا كثرة النقصان في الأجزاء السفلى (رسم ٩٩٩) .

وزخارف كوشات المقرنصات والأقواس في عنق البدن تماثل تلك الزخارف التي
في كوشات الجانب الأيمن في الجهة الجنوبية في العمود رقم (٧) (رسم ١٠٢٠) .

أما حطات التاج فذات قياسات مختلفة وزخارف وكتابات متنوعة . فأضلاع الحطة
العلية ذات أطوال متساوية يبلغ كل منها (١١٦ سم) ، ولكنها تختلف من حيث
الارتفاع إذ يبلغ ارتفاع الضلع الشمالي (١٥ سم) ، بينما ينقص بمقدار (١ سم) في
الضلع الشرقي ، في حين يكون الارتفاع في كل من الضلعين الجنوبي والغربي (١٣ سم) .

وقد نفذ على الضلع الشمالي شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن الهواب ذو
مهاد زخرفي نصه : ((يبرز من يشا بغير حساب)) (٢) وتمتاز حروف هذه
الكتابة بكبر حجمها إذا ما قيست بمعظم حروف كتابات النصوص السابقة ، بالإضافة
إلى قطاعها المسطح ، أضف إلى ذلك وجود الترويس في بعض الحروف الأولية كالباء
والياء . وكذلك خروج اللسان اللوزي من حرف الالف الأخير المتصل . أما المههاد
الزخرفي فيتميز بتعدد مستوياته ورشاقة العناصر الزخرفية والألوانات الحلزونية
للأقسام (٣) .

(١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٣٥ .

(٢) أنظر الرسم : ١٣٥٧ والصورة ١٣٥ . النور : الآية ٣٨ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٣٥٧ ، ١٣٩٦ ، ١٣٩٧ .

وبقية أضلاع هذه الحطة نقشت بزخارف تشابه تماما زخارف نفس الاضلاع فسي
العمود رقم (٢) والأعمدة الأخرى المماثلة بزخارفها (رسم ٩٧٢) .

وبالنسبة لحطة التاج الوسطى فتماثل الحطة المناظرة في تاج العمود رقم
(١٣) من حيث الزخارف والقياسات (رسم ١٠٠٨) .

وبخصوص الحطة السفلى فنجد أن جميع أضلاعها متساوية القياسات ، إذ يبلغ
طول كل منها (٠٢ سم) وارتفاعه (٠١ سم) ، وهي الأخرى شغلت بالزخارف المتنوعة
فنراها في الضلعين الشرقي والشمالي تماثل زخرفة الضلعين الشرقي والغربي في العمود
رقم (٤) (رسم ٩٦٣) . أما زخرفة الضلعين الجنوبي والغربي فتشبه زخرفة الضلع
الشرقي في العمود رقم (٨) (رسم ٩٣٩) .

العمود رقم (٢٢) : الملاحظ على هذا العمود أنه فقد معظم أجزائه العليا
الأثرية المكونة للتاج وعنق البدن حيث لم يبق منها سوى الحطة السفلى للتاج .
أما بقية الأجزاء فانها حديثة العهد ، وذلك لخلوها من المعالم الزخرفية تماماً ،
ومحاولة تقليد الزخارف بواسطة رسمها بالأصباغ الدنية الزرقاء (١) .

والحطة السفلى لتاج العمود الباقية من أجزائه العليا شغلتها الزخارف المتنوعة
فنجدها في الضلع الشرقي شبيهة بزخرفة الضلع الشمالي بنفس الحطة في العمود
رقم (١٨) (رسم ٩٥٧) ، أما زخرفة الضلع الغربي فتماثل زخرفة نفس الضلع في حطة
العمود رقم (٧) (رسم ٩٣٢) ، وأما زخرفة الضلعين الجنوبي والشمالي فشبيهة بزخرفة
الضلع الجنوبي في حطة العمود رقم (٨) (رسم ٩٣٨) .

(١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٣٦ .

الجدير بالذكر أن العمودين المرقمين (٢٠) و (٢١) فقدت جميع أجزائهما
العليا المزخرفة المشتملة على عنق البدن والتاج واستمض عنها بأجزاء
حديثة زخرفت بزخارف وهيئة حديثة العهد . ويمثل كل منها نصف عمود ثلثاني ،
ملازمان لحائط المصلى الغربي ويعد العمود الأول نهاية للصف الثاني من الأعمدة
من الجهة الغربية ، بينما الثاني يعتبر بداية للصف الثالث منها من الجهة
نفسها (رسم ٣١) . ولهذا السبب عدلنا عن دراستها .

العمود رقم (٢٣) : يحتفظ العمود بمعظم أقسامه العليا التي تشغلها الزخارف المتنوعة، وهي : عنق البدن والحطة السفلى للتاج . أما حطائه الوسطى والعليا فقد فقدنا في المصور اللاحقة واستفيض عنهما بحطات حديثة مزخرفة بالأصماغ الذهبية .

فبالنسبة لعنق التاج نجد أن زخارف مقرنصية الجنوبي الغربي ، والشمالى الغربي (رسم ١٠٠٠) تماثل زخرفة المقرنص الجنوبي الغربي في العمود رقم (٩) (رسم ٩٩٠) مع وجود اختلافات طفيفة في شكل العنصر المحورى ذى الفص النجمي الموجود في الأقسام العليا للمقرنصات .

وبخصوص زخارف الكوشات نلاحظ أن زخارف كوشات الجهة الشرقية ، وكذلك زخارف الكوشات الموجودة في الجانب الأيمن من الجهة الجنوبية ، والجانب الأيسر من الجهة الشمالية (رسم ١٠٤٥) تناظر جميعها زخارف كوشات الجانب الأيمن في الجهة الجنوبية للعمود رقم (٧) (رسم ١١٢٠) . أما زخارف كوشات الجهة الغربية ، وزخارف الكوشات الموجودة في الجانب الأيسر من الجهة الجنوبية ، والجانب الأيمن من الجهة الشمالية فهي شبيهة بزخارف كوشات العمود رقم (٢) (رسم ١٠٠٩) الى حد كبير وان وجدت بعض الاختلافات البسيطة .

أما الحطة السفلى في التاج الباقية من أقسامه الأثرية فعليها زخارف متنوعة .

فزخرفة الضلعين الشمالي والجنوبي (رسم ٩٥٨) تشبه نوعاً ما زخرفة الضلعين الشرقي والغربي لنفس الحطة في العمود رقم (٢) (رسم ٩١٧) ما عدا اختلافات معينة في شكل العنصر المحورى والأغصان المحيطة به . أما زخرفة الضلعين الآخرين في الجهتين الشرقية والغربية فتماثل زخرفة نفس هذين الضلعين لحطة التاج للعمود رقم (١٧) (رسم ٩٥٦) .

واضلاع الحطة هنا وان كانت متساوية الأطوال ، إذ يبلغ طول كل منها (١٠٢ سم) إلا أنها مختلفة من حيث الارتفاع فنراه في الضلعين الجنوبي والشرقي يبلغ (١٠٥ سم) بينما في الضلع الغربي وجدنا أن ارتفاع جانبيه الأيمن يبلغ (١٠ سم) والجانب الأيسر يزيد عن ذلك بمقدار (١ سم) ، أما الضلع الشمالي فكان ارتفاعه (١١ سم) .

العمود رقم (٢٤) : الملاحظ في هذا العمود أنه فقد الحطتين العليا والوسطى من التاج واستعويض عنهما بحطتين في الزهرة الأخيرة، وهي نفس الحطات التي فقدها العمود السابق له، كما فقد البدن احدى قطعة الرخامية المنفذة عليها الأقسام السفلى للمقرنصات الزخرفية، وبالتالي فقد انه الزخارف التي تكتنفها وقد عوضت القطعة المذكورة بقطعة حديثة (١).

ونرى أن الأقسام العليا الباقية من المقرنصات (رسم ١٠٠٤) تماثل بزخارفها زخارف نفس الأقسام في مقرنصات العمود رقم (٥) (رسم ٩٨٣)، أما زخارف كوشات هذه المقرنصات والأقسام المحصورة بينها فتشابه بعضها البعض الآخر بصورة عامة (٢)، كما أنها تماثل الى حد كبير زخارف كوشات الجانب الأيمن الجهة الجنوبية من العمود رقم (٧) (رسم ١٠٦٠).

وبالنسبة للحطة الأثرية السفلى الباقية في التاج فأن اضلاعها متساوية الطول حيث يبلغ في كل منها (١٠٦ سم) ولكن يوجد بعض الاختلاف في مقدار الارتفاع، فهو يبلغ في الضلع الشمالي (١١ سم) وينقص عن ذلك بمقدار (١ سم) في الضلع الجنوبي، أما الضلع الشرقي فيبلغ ارتفاعه في الجانب الأيمن (١٠ سم) وفي الجانب المقابل (٩ سم) وبينما ارتفاع الضلع الغربي في الجانب الأيسر (١٠ سم) في حين كان في الجانب المقابل (٩ سم) واختلاف مقاييس الضلع الواحد في الحطة ان دل على شيء، فأما يدل على عدم عودة أجزائه الى تاج واحد.

وبخصوص زخارف الأضلاع المذكورة فأنها تشابه في الضلعين الشمالي والجنوبي (رسم ٩٥٩) زخرفة الضلع الشمالي لنفس الحطة في العمود رقم (٧) (رسم ٩٢٩)، ما عدا اختلافات طفيفة في شكل الأغصان المحيطة بالمنصر المحوري، أما زخرفة الضلعين الشرقي والغربي (رسم ٩٦٠) فغير متجانسة في جانبيها، ففي الجانب الأيسر تماثل زخرفة الضلعين السابقين، بينما زخرفة الجانب الأيمن فتشبه زخرفة الضلع الشرقي في العمود رقم (٦) (رسم ٩٢٧).

(١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٣٨.

(٢) أنظر الرسوم : ١٠٤٧ - ١٠٤٩.

العمود رقم (٢٥) : أن هذا العمود كسابقه فقد حطقتي التاج العليا والوسطى وكذلك الأجزاء السفلى من المقرنصات الركنية في عنق الهدن (١) .

فالحطة السفلى الأثرية الباقية في التاج ذات أضلاع متساوية القياسات، إذ يبلغ طول كل منهما (١٠٢ سم) وارتفاعه يبلغ (١٠ سم) ، وزخارف هذه الأضلاع غير متجانسة فنراها في الضلعين الشرقي والغربي (رسم ٩٦١) شبيهة إلى حد ما بزخرفة نفس الأضلاع في الحطة المماثلة في تاج العمود المرقم (٤) (رسم ٩٢٣) ، بينما زخرفة الضلع الشمالي فشيبة بزخارف الضلع الشرقي في حطة العمود رقم (٨) (رسم ٩٣٩) ، أما زخارف الضلع الجنوبي فهي تماثل زخارف الضلعين الشمالي والجنوبي في العمود رقم (٤) السابق (رسم ٩٦٢) .

وبالنسبة لزخارف الأجزاء العليا الباقية من المقرنصات (رسم ١٠٠٥) فتماثل زخارف نفس الأجزاء في العمود رقم (٢٤) السابق (رسم ١٠٠٤) ، أما كوشات هذه المقرنصات والأقواس المحمورة بينها فأنها تشبه تماما تلك الزخارف التي وجدناها من قبل في كوشات الجانب الأيمن في الجهة الجنوبية للعمود رقم (٧) (رسم ١٠٢٠) .

العمود رقم (٢٦) : يمثل هذا العمود نهاية الصف الثالث لأعمدة المصلى من الجهة الشرقية . وهو عبارة عن نصف عمود ملازم للحائط الشرقي (٢) ، مثله في ذلك مثل الأعمدة ذات الأرقام (١) (٣) و (١٤) (٤) في الصف الأول و (١٥) (٥) و (٢٠) (رسم ٣١) في الصف الثاني ، و (٢١) (الرسم السابق) في بداية الصف الثالث المذكور من جهة الغرب .

وثبتت جميع هذه الأعمدة لغايات معمارية - كما ذكرنا - وهي تقوية الحائطين الشرقي والغربي للمصلى من جهة ، وحمل المقود مع الأعمدة المجاورة لها من الجهة الأخرى .

- (١) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٣٩ .
- (٢) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٤٠ .
- (٣) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١١٧ .
- (٤) أنظر الرسم السابق والصورة ١٣٠ .
- (٥) أنظر الرسم السابق والصورة ١٣١ .

والأجزاء الباقية من عُنق البدن وتاج العمود شغلت بالزخارف وبعضها بالكتابات.

فالمقرنصات الركنية في العُنق اكتفتها الزخارف التي تشبه تلك الزخارف التي شغلت المقرنص الشمالي الشرقي في العمود رسم (١٢) (رسم ٩٩٦) . أما الكوشات لهذه المقرنصات والأقواس المحصورة بينها فزخارفها تماثل زخارف كوشات الجانب الأيسر من الجهة الجنوبية في العمود رقم (١٠) (رسم ١٠٢٩) .

وإذا انتقلنا إلى التاج نجد أن الحطة العليا فيه ذات أضلاع مختلفة القياسات فعلى الرغم من ارتفاعها الموحد البالغ (٥ر ١٢ سم) إلا أن الارتفاع فيها مختلف . فالضلعان الشمالي والجنوبي يساوي (٥٤ سم) بينما طول الضلع الغربي يساوي (١٤ سم) .

ومن النواحي الفنية في هذه الأضلاع هي كون الضلعين الشمالي والغربي شغلا بزخارف شبيهة تماما بزخارف الحطة المماثلة في العمود رقم (٢) وما يناظرها فسي تيجان الأعمدة الأخرى (رسم ٩٧٢) . بينما الضلع الجنوبي شغل بشريط كتابي بخط الثلث وفق طريقة ابن الهواب على مهاد زخرفي نصه : (((العملي العظيم)))^(١) ويتمثل في هذه الكتابة القذاع المحدث للحروف وكذلك رشاقته كما أن المهاد الزخرفي تمتاز اغصانه بالتواءاتها الحلزونية ورشاقة عناصرها (رسم ١٣٦١) . وهي مميزات لاحظناها في معظم النصوص السابقة ولا سيما نصوص التيجان المرقمة (١) و (٦) و (٧) و (١٤) و (١٨) و (٢) .

أما الحطة الوسطى فأضلاعها متساوية الارتفاع الذي يبلغ (٤ سم) ، بينما أطوالها من الأعلى تساوي أطوال أضلاع الحطة العليا ومن الأسفل تقل بمقدار (٢ سم) فسي كل ضلع . ولهذه الأضلاع زخارف تشبه تماما تلك الزخارف التي وجدناها في أضلاع الحطة المماثلة في تاج العمود رقم (١) وما شابهها في تيجان الأعمدة الأخرى (رسم ١٠٠٧) .

وبالنسبة لقياسات الحطة السفلى للتاج فهي الأخرى متساوية الارتفاع حيث يبلغ

(١) البقرة : الآية ٢٥٥ . أنظر الرسم : ١٣٦١ والصورة ١٤٠ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٠ ، ١٣٤٥ ، ١٣٤٦ ، ١٣٥٣ ، ١٣٥٦ .

في كل منها (١٠ سم) ، ولكن الارتفاع يختلف من ضلع لآخر ، ففي الضلع الشمالي يبلغ (٤٥ سم) ، بينما في الضلع الجنوبي يزيد على ذلك بمقدار (٣ سم) . أما في الضلع الغربي فيبلغ (١٠٢ سم) . ولهذه الأضلاع زخارف (رسم ٩٦٢) تشبه إلى حد كبير الزخارف التي لاحظناها في الأضلاع المماثلة في العمود رقم (٣) (١) .

والجدير بالذكر أن اقتصار النص الكتابي في هذا التاج على كلمتين فقط وتقصان الكلمة الأولى من جهة ، وعدم وجود ما يدل على انتهاء الزخرفة في الضلعين الشمالي والجنوبي من جهة أخرى ، كل ذلك يدل دلالة واضحة على أن العمود كان في الأصل كاملاً وليس نصفياً كما هو عليه الحال في الوقت الحاضر .

عمود يسار المحراب : يقع هذا العمود بالقرب من الجهة اليمنى للمحراب ، وهو عبارة عن عمود نصفى ملاصق لحائط المبنى الجنوبي ، ولا يزال يحتفظ بجميع الزخارف الأصلية التي تكتنف أجزاء العنق وحطات التاج (٢) .

فزخارف بقرنيه الشمالي الغربي والشمالي الشرقي شبيهة بزخارف المقرنصين الجنوبي الشرقي والجنوبي الغربي في العمود رقم (٧) (رسم ٩٨٤) ، أما زخارف الكوشات فهي تماثل نظائرها في كوشات الجانب الأيمن من الجهة الجنوبية فـ في العمود رقم (٧) السابق (رسم ١٠٢٠) .

وإذا انتقلنا من كوشات ومقرنصات عنق البدن إلى التاج نلاحظ أن حطاته هي الأخرى شغلت بالزخارف المتنوعة وأنها ذات قياسات مختلفة ، فالأضلاع في الحطة العليا متساوية من حيث الارتفاع الذي يبلغ (١٣٥ سم) بينما الطول يبلغ فـ في الضلع الشمالي (١١٣ سم) ، ويبلغ في الضلعين الشرقي والغربي (٧ سم) .

وللأضلاع المذكورة زخارف شبيهة تماماً بزخارف الحطة ذاتها في تاج العمود رقم (٢) وما يماثلها في نيجان الأعمدة الأخرى (رسم ٩٧٢) .

أما أضلاع الحطة الوسطى ، فيبلغ ارتفاع كل منها (٣٥ سم) ، وفي حين يبلغ أطوالها في الجهات العليا نفس أطوال الحطة العليا الموازية لها ، ولكن في الجهات السفلى

(١) أنظر الرسوم : ٩١٨ - ٩٢١ .

(٢) أنظر الرسم : ٣١ والصورة ١٤١ .

يقل الطول في كل ضلع بمقدار (٢ سم) ، وبالنسبة لـ زخارف هذه الأضلاع فأنها شبيهة بزخارف أضلاع نفس الحطة في العمود رقم (٢) وما يماثلها في حطات تيجان الأعمدة الأخرى (رسم ١٠٠٨) .

وبالنسبة للحطة السفلى فنلاحظ أن الارتفاع موحد في جميع أضلاعها حيث يبلغ (٩٥ سم) ، ولكن تكمن الاختلافات في الأطوال ، ففي الضلع الشمالي يبلغ (١٠٢ سم) ، ويبلغ في الضلع الشرقي (١١ سم) ، وفي الضلع الغربي يبلغ (٤٧ سم) .

والأضلاع المذكورة في هذه الحطة شملت بزخارف متنوعة ففي الضلع الشرقي تشبه زخرفة نفس الضلع والحطة في العمود رقم (٦) (رسم ٩٢٧) . أما زخرفة الضلع الغربي فتماثل زخرفة الضلع الشرقي في العمود رقم (١٧) (رسم ٩٥٦) ، بينما زخرفة الضلع الشمالي فأنها تناظر زخرفة الضلع الجنوبي في العمود رقم (١٤) (رسم ٩٥٢) .

والملاحظ على زخارف حطات التاج الآنف الذكر ، ولا سيما زخارف الحطة السفلى أنه لا يوجد ما يدل على انتهائها بنصف ورقة نخيلية كما هو الحال في معظم زخارف تيجان الأعمدة السابقة ، ولهذا نرجح أن العمود كان في الأصل كاملاً وليس نصفياً ، كما هو عليه الحال في الوقت الحاضر .

عمود يمين المنبر : يقع العمود المذكور إلى اليمين من المنبر وهو ملازم لحائط المصلى الجنوبي من الداخل شأنه في ذلك شأن العمود الواقع إلى يسار المحراب الذي أشرنا إليه وهو لا يزال يحتفظ بالزخارف وبعض الكتابات في عنق البسند وعلى حطات التاج (١) .

فبالنسبة لعنق البسند نلاحظ أن زخارف مقرنصيه الشمالي والغربي والشمالي الشرقي مشابهة إلى حد بعيد بزخارف المقرنصين الجنوبي الشرقي ، والجنوبي الغربي في العمود رقم (٧) (رسم ٩٨٤) ، وبفس الوقت شبيهة بزخارف المقرنصين الدقي لاحظناها في عنق العمود الواقع إلى يمين المحراب .

أما زخارف الكوشات فنجدها في الجهة الجنوبية تشبه زخارف كوشات عنق العمود المرقم (٢) (رسم ١٠٠٩) ، أما زخارف بقية الجهات فأنها تطابق زخارف كوشات

الجهة الجنوبية في العمود رقم (٤) (رسم ١٠١٦) .

ويلاحظ على القوس النصف الكائن في وسط الجهة الشرقية لعنق البدن أنه شغل بزخارف (رسم ٩٦٧) تطابق نظائرها على اقواس الجهات الشمالية في الأعمدة المرقمة (٧) و (٨) و (١٠) و (١) .

وإذا تناولنا الحلقات المكونة للنتاج نجدها مختلفة القياسات ومتنوعة الزخارف والكتابات .

فأضلاع الحطة العليا الثلاثة الظاهرة فيها تكون متساوية من حيث الارتفاع الذي يبلغ (١٢ سم) ولكنها مختلفة من حيث الطول . ففي الوقت الذي يبلغ فيه طول الضلع الشمالي (١١٤ سم) نجد أن طول كل من الضلعين الشرقي والغربي يبلغ (٥٩ سم) . وبخصوص زخارف وكتابات هذه الأضلاع نجد أن الضلع الشمالي شغل بشريط كتابي بخط الثلث وفق الطريقة ابن البواب على مهاد زخرفي نصه : ((ولا بيع عن ذكر الله واقام)) (٢) .

وتمتاز حروف الكتابة على العمود برشاقتها ، وتحدد قطاعها ، وترابط بعض حروفها ، ووجود خاصية الترويس والتشعير في بعض الحروف المنتهية كالالف واللام ، كما يلاحظ على حرف الالف الأخير المتصل بخروج لسان نوزي من أسفله . أما المهاد الزخرفي فيمتاز برشاقة عناصره وتتعدد المستويات الزخرفية والحركات الحلزونية للأضلاع (٣) . وجميع هذه المميزات الفنية للكتابة ومهادها وجدناها في معظم النصوص السابقة ، وعلى الأخص في تيجان الأعمدة المرقمة (١) و (٦) و (٧) و (١٤) و (١٨) و (٤) .

وما يتعلق بالضلعين الشرقي والغربي فقد نفذت عليهما زخارف تماثل تماماً تلك الزخارف التي نفذت على أضلاع الحطة العليا نفسها في العمود رقم (٢) وما نأظرها في تيجان الأعمدة الأخرى (رسم ٩٧٢) .

- (١) أنظر الرسوم : ٩٦٩ ، ٩٧٠ .
- (٢) النور : الآية ٣٧ . أنظر الرسم : ١٣٥٩ والصورة ١٤٢ .
- (٣) أنظر الرسوم : ١٣٥٩ ، ١٣٦٩ ، ١٤٠٠ .
- (٤) أنظر الرسوم : ١٣٤٠ ، ١٣٤٥ ، ١٣٤٦ ، ١٣٥٣ ، ١٣٥٦ .

أما الحطة الوسطى للناج فارْتِفاعُ أَضْعَافِهَا (٣ سم) ، وأطوالها من الأعلى تساوَى أطوال اضلاع الحطة العليا الموازية لها ، ولكن كل ضلع ينقص من الأسفل بمقدار (٢ سم) . وهذه الاضلاع متجانسة الزخارف التي تشبه بدورها زخارف نفس الحطة في العمود رقم (١) وما شابهها في تيجان الأعمدة الأخرى (رسم ١٠٠٧) .

وبخصوص الحطة السفلى للناج فهي ذات زخارف تشبه في الضلعين الغربي والشمالي زخارف الضلع الشرقي لنفس الحطة في العمود رقم (٨) (رسم ٩٣٩) ، بينما زخارف الضلع الشرقي تماثل زخارف الضلع الجنوبي لنفس الحطة في العمود رقم (١٤) (رسم ٩٥٢) .

والذي نلاحظه في زخرفة الضلعين الشرقي والغربي في حطة الناج المذكورة هو وجود محور زخرفي لكل منها بالقرب من محل اتصال العمود بالحائط ، مما يدل على أن الزخرفة كانت على جانبيه متناظرة في بداية الأمر ، وأن العمود كان كاملاً قبل أن يفقد نصفه الآخر ويحول إلى عمود نصفي ثبت في موضعه الحالي خلال العمليات الأخيرة .

عمود يسار المنبر : وهو بمثابة عمود نصفى يلازم الحائط الجنوبي للمصلى قريباً من الجهة اليسرى للمنبر . كما أنه لا يزال يحتفظ بالزخارف وبعض الكتابات التي تكتنف الأجزاء الباقية من الناج وعنق البدن (١) .

فزخارف المقرنص الشمالي الغربي في العنق (رسم ١٠٠٢) تشبه مثيلاتها في المقرنص الشمالي الشرقي في العمود رقم (٢) (رسم ٩٩٦) ، بينما زخارف المقرنص الشمالي الشرقي (رسم ١٠٠٣) فهي تماثل إلى حد كبير زخارف المقرنص السابق ، ولكن يوجد اختلاف في شكل العنصر المحوري الواقع في الجزء العلوى للمقرنص ، حيث نجد أن كل نصل جانبي فيه يتحول إلى غصن يتفرع بدوره إلى فرعين يتدلى أحدهما نحو الأسفل ، بينما الآخر يمتد نحو الخارج مع بعض الانحناء نحو الأعلى .

والكوشات المائلة في عنق البدن نجدها متنوعة الزخارف في الجهة الشرقية (رسم ١٠٥٠) تماثل نظائرها في كوشات الجانب الأيمن من الجهة الشرقية في العمود رقم (٣) (رسم ١٠١٠) ما عدا اختلافات بسيطة . أما زخارف الكوشات في الجهة

الشمالية (رسم ١٠٥١) فتطابق الى حد ما زخارف كوشات الجهة الشرقية في العمود رقم (١٣) (رسم ١٠٣٥) ، بينما زخارف كوشات الجهة الغربية (رسم ١٠٥٢) فتشابه مثلاتها في كوشات الجانب الايمن من الجهة الشمالية في العمود رقم (٨) (رسم ١٠٢١) .

وإذا تناولنا الحطات المكونة للتاج من حيث القياسات والزخارف نجد أن أضلاع الحطة العليا متساوية الارتفاع حيث يبلغ في كل منها (١٣٥ سم) ، ولكن الاختلاف يكمن في الأطوال ، فقد بلغ طول الضلع الشمالي الكامل (١١٣ سم) ، بينما يساوى طول كل من الضلعين الشرقي والغربي (٥٧ سم) .

والملاحظ على الضلع الشمالي أنه شغل بشرط كتابي بخط الثلث وفق طريقة ابن الهواب على مهاد زخرفي نصه : ((فيها بالغدو والآصال)) (١) والخط في هذه الكتابة يتميز بكبر حجم الحروف وزيادة ثخنتها وتباعده المسافات بينها وقطاعها شبه المسطح ، بينما المصهاد الزخرفي يتميز برشاقة العناصر وتنفيذها على مستويين والتفافات الأغصان الحلزونية (الرسم السابق) وهي مميزات رأيناها في أكثر النصوص السابقة ، وخاصة نصوص الأعمدة المرقمة (٤) و (١٢) و (١٣) و (١٩) و (٢) .

والضلعان الشرقي والغربي فيهما زخارف شبيهة تماما بزخارف أضلاع نفس الحطة في العمود رقم (٢) (رسم ٩٧٢) .

وبخصوص حطة التاج الوسطى فيبلغ ارتفاعها (٣٥ سم) . أما طولها أضلاعها فهو نفس طول الأضلاع الموازية لها في الحطة العليا ، ولكن طول كل ضلع ينقص بمقدار (٢ سم) من الأسفل نتيجة تقعر تلك الأضلاع .

وشغلت أضلاع الحطة المذكورة بزخارف شبيهة تماما بالزخارف التي وجدناها على أضلاع الحطة المماثلة في العمود رقم (٢) (رسم ١٠٠٨) .

وبالنسبة للحطة السفلى فيبلغ ارتفاع كل ضلع فيها (٩٥ سم) ، ومن حيث الأطوال فيبلغ طول الضلع الشمالي الكامل (١٠٢ سم) ، في حين يبلغ طول الضلع الشرقي (٥١ سم) ، بينما يبلغ طول الضلع الغربي (٤٧ سم) .

النسور : الآية ٣٦ . أنظر الرسم ١٣٥٨ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٣ ، ١٣٥١ ، ١٣٥٢ ، ١٣٥٧ .

والأضلاع المذكورة اختلفت في الزخارف المتنوعة، وهي في الضلعين الشرقي والغربي
تشبه زخرفة الضلع الشمالي في نفس الحطة بالعمود رقم (١٢) (رسم ٩٤٩) أما زخارف
الضلع الشمالي فهي تناظر مثيلاتها في زخرفة نفس الضلع بالعمود رقم (١٣) (رسم
٩٥٠).

وارجح أن العمود النصفى المذكور كان في الأصل يمثل عموداً كاملاً بدلاً من أن
زخارف الحطة السفلى لتأجه في ضلعها الشرقي والغربي لا تتم عن نهاية فنية، بل
تكون نهاياتها طليقة تدل على نقصانها.

مثال

نقطة المراقبة

ونتيجة لدراسة أعمدة الجامع النورى الاتفة الذكر تمكن من تسجيل عدة ملاحظات

جديرة بالاهتمام وهي :

١- خطأ قراءة جميع النصوص الواردة على تيجان الأعمدة من قبل : فقد أورد سيوفي
أن النصوص تمثل سورة (كهيعص) (١) ، أما الديوه جي فقد خالها أنها تمثل
النص الكامل لسورة مريم (٢) ، في الوقت الذي تبين لي أنها تمثل آيات مختلفة
من ثلاث سور هي : الآيات (٣٦ - ٣٨) من سورة النور (٣) ، والآيات (١٨ - ١٩)
(٤) من سورة التوبة ، وكذلك الآية (٢٥٥) من سورة البقرة (آية الكرسي) :

عمود

٢- ارتباك ترتيب الأعمدة بصورتها الحالية : فعلى الرغم من عدم توفر الأدلة الأثرية
ترشدنا إلى الترتيب الأصلي لها ، إلا أن النصوص القرآنية المدونة عليها والموضحة
في الجدول الآتي تبين لنا بوضوح ذلك الارتباك . وقد حاولنا أن نثبت بنفس
الجدول الترتيب السليم الذي يتوجب أن تكون عليه الأعمدة الحالية ذات النصوص
القرآنية حسب أسبقية نصوص آيات السور الواردة عليها مبتدئين بالآية (٢٥٥)
من سورة البقرة ثم الآيات (٣٦ - ٣٨) من سورة النور ومنتهين بالآيتين
(١٨ - ١٩) من سورة التوبة . في حالة إعادة بناء الجامع ولدينا حالياً من قبل مؤسسة الشؤون
الثقافية

- (١) سيوفي : مجموع الكتابات المحررة في أبنية مدينة الموصل (المخطوط) ص ١٤١ .
- (٢) الديوه جي : جوامع الموصل في مختلف المصور ، ص ٣٠ .
- (٣) أنظر الرسوم : ١٣٤١ ، ١٣٤٢ ، ١٣٤٤ ، ١٣٥٧ ، ١٣٦٠ .
- (٤) أنظر الرسوم : ١٣٤٦ ، ١٣٤٨ ، ١٣٥٢ ، ١٣٥٥ .
- (٥) أنظر الرسوم : ١٣٤٠ ، ١٣٤٣ ، ١٣٤٥ ، ١٣٤٧ ، ١٣٥٣ ، ١٣٥٦ ، ١٣٦١ .

ترتيب الأعمدة	النص القرآني عليها	السورة	ترتيب الأعمدة
بوضعها الحالي		الآية	الترتيب الأصلي حسب ترجيحنا
١	هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم	البقرة ٢٥٥	١
٢	والأبصار ليجزئهم الله أحسن ما	النور ٣٨ ٣٧	١٣
٣	ويذكر فيها اسمه يسبح له	= ٣٦	٩
٨ و ٤	له ما في السموات وما في الأرض من ذا	البقرة ٢٥٥	٢ و ٣٦
٦ و ٥	الذي يشفع عنده إلا بإذنه يعلم ما بين	= =	٥ و ٤
٧	أما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم	التوبة ١٨	١٦
٩	ولم يخش إلا الله فمضى أولئك	= =	١٨
١١ و ١٠	أن يكونوا من المهتدين اجعلتم	= ١٩ و ٤٨	٢٠ و ١٩
١٣ و ١٢	سقاية الحاج وعارة المسجد الحرام	= =	٢٢ و ٢١
١٤	أيد يسهم وما خلفهم ولا يحيطون	البقرة ٢٥٥	٦
١٥	علموا ويزيدهم	النور ٣٨	١٤
١٦	الصلاة وإيتا الزكاة يخافون	= ٣٧	١٢
١٧	الآخر وأقام الصلاة وأتى الزكاة	التوبة ١٨	١٧
١٨	بشيء من علمه إلا بما شاء وسع كرسيه	البقرة ٢٥٥	٧
١٩	يرزق من يشاء بغير حساب	النور ٣٨	١٥
٢٦	(الحعلي العظيم)	البقرة ٢٥٥	٨
عمود يسار المنبر: فيها بالفرد والواصل		النور ٣٦	١٠
يمين المنبر: ولا يبيع عن ذكر الله وأقام		= ٣٧	١١

المجتمعات المعينة في حبها وصلاحها
والجد ير بالذكر أن أمد يزية الاوقاف العامة التي قامت بالترميم الأخير للجامع علم تلنزم
بالدقة في نصب الأعمدة المذكورة في صلاة، ولو أنها دقت النظر في الآيات المدونة
على نيجانها لا هتدت بالتأكيد الى الترتيب السليم لها .

٣- تكرار بعض الآيات على عمودين متجاورين : ومثال ذلك نجد أن الآية ((له ما فسي السموات وما في الأرض من ذا)) ذكرت على كل من العمودين رقم (٤) و (٨) (١) ، بينما الجزء الذي يأتي بعدها ((الذي يشفع عنده إلا بأذنه يعلم ما بين)) ورد على العمودين المرقمين (٥) و (٦) (٢) ، في حين نرى أن الآية ((أن يكونوا من السهتدين أجعلتم)) موجودة في العمودين المرقمين (١٠) و (١١) (٣) ، كما أن القسم الذي يأتي بعدها وهو ((سقاية الحاج وعمارة المسجد الحرام)) شغل كل من العمودين المرقمين (١٢) و (١٣) (٤) ويمكن ملاحظة ذلك في الجدول السابق .

وهذا التكرار يجعلنا نلمس المبررات له ، ولما كان التكرار في الآيات القرآنية في موضع أو محل واحد من البناء نادر الشيع ، لذا نرجح أن بعض هذه الأعمدة لم يكن المصلى موضعها الأصلي ، وإنما كانت في قسم آخر من الجامع ولعله الأروقة التي كانت تتقدمه . أو المدرسة الملحقة بالجامع التي بناها نور الدين نفسه (٥) لبيدي بنائه الجامع المذكور .

٤- فقدان بعض الأعمدة : ففي الوقت الذي لاحظنا فيه تكرار أجزاء من آيات معينة على تيجان بعض الأعمدة استمرى انتباهنا في الوقت نفسه نقصان أجزاء أخرى تنصدر من الآيات أو تتخلل عباراتها ، وبعد ذلك من الحالات الشاذة غير المقبولة في النصوص القرآنية ، مما يدل على فقدان بعض الأعمدة . ومثال ذلك أن النص الخاص بسورة التوبة يبدأ على العمود رقم (٣) بمبارة ((ويذكر فيها اسمه يسبح له)) (٦) ، ووجود حرف المعطف هنا يدل على وجود عبارات قبلها ، كما لا يمكن أن يستقيم النص إلا بتلك العبارة السابقة لها وهي ((في بيوت أذن الله أن ترفع)) والتي تتسع لتاج عمود واحد ،

٥ - نعلم بقطعة الأعمدة التي تليها التي هي

- (١) أنظر الرسوم : ١٣٤٣ و ١٣٤٧ والصور : ١٢٠ و ١٢٤٠ .
- (٢) أنظر الرسوم : ١٣٤٤ و ١٣٤٥ والصور : ١٢١ و ١٢٢ .
- (٣) أنظر الرسوم : ١٣٤٩ و ١٣٥٠ والصور : ١٢٦ و ١٢٧ .
- (٤) أنظر الرسوم : ١٣٥١ و ١٣٥٢ والصور : ١٢٨ و ١٢٩ .
- (٥) الديوه جي : الموصل في المهد الأتابكي ، ص ١٣٨ ، جوامع الموصل في مختلف المصور ، ص ٤٧ .
- (٦) أنظر الرسم : ١٣٤٢ والصورة ١١٩ .

كما نلاحظ فقدان العبارة ((رجال لا تلهيهم تجارة)) من الآية المذكورة نفسها ، في حين نرى أن قسما من الآية السابقة لها ((فيها بالفدو والآصال)) وردت على العمود الواقع الى يسار المنبر (١) ، كما أن قسما من الآية اللاحقة بها ((ولا بيع عن ذكر الله وإقام)) وردت على العمود الواقع الى يمين المنبر (٢) ، مما يرجح فقدان عمود كانت مدونة عليه ، وينطبق نفس الشيء على الآية ((يوما تتقلب فيه القلوب)) من الآية نفسها ، إذ وردت العبارة السابقة لها ((الصلوة وإيتا الزكاة يخافون)) على تاج العمود رقم (١٦) (٣) ، بينما (٤) العبارة اللاحقة بها (والأبصار ليجزيهم الله أحسن ما) وردت على تاج العمود رقم (٢) ، مما يدل على فقدان عمود ثالث من الأعمدة الأصلية للجامع .

وإذا تفحصنا الآية (٢٥٥) من سورة البقرة نجد أنها تبدأ على العمود رقم (١) بالنص (هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم) مما يؤكد فقدان العمود الذي كان قد دون عليه الجزء الأول منها وهو (الله لا اله الا) ، إضافة الى ذلك نلاحظ نقصان الجزء من الآية (السماوات والأرض ولا يؤوده حفظهما وهو ال) من الآية نفسها ، في حين كان الجزء السابق لذلك (بشئ من علمه الا بما شأ وسع كرسيه) مدون على تاج العمود رقم (٨) . كما أن بعضا من الجزء اللاحق به (عظمي العظيم) دون على تاج العمود رقم (٢٦) . والجزء الناقص المذكور من الآية يدل هو الآخر على فقدان تاج العمود الذي كان يشغل الجزء الأكبر منه (السماوات والأرض ولا يؤوده) من ناحية ، وإن الباقي منه (حفظهما وهو ال) كان يكمل النص المدون على العمود رقم (٢٦) الآتف الذكر . وبهذا تمكننا بواسطة الأجزاء المفقودة من هذه الآية الكريمة من معرفة فقدان عمودين من أعمدة الجامع .

وإذا أضفنا الى ذلك كون النصوص القرآنية تبدأ بالهسلة التي تتسع للعمود ، وكذلك انتهائها بعبارة (صدق الله العظيم) التي تتسع للعمود آخر أضح لنا عند ذلك أن الأعمدة المفقودة من الجامع كانت سبعة أعمدة على أقل تقدير .

(١) أنظر الرسم : ١٣٥٨ والصورة ١٤٣ .

(٢) أنظر الرسم : ١٣٥٩ والصورة ١٤٢ .

(٣) أنظر الرسم : ١٣٥٤ والصورة ١٣٢ .

(٤) أنظر الرسم : ١٣٤١ والصورة ١١٨ .

٥ - احتمال كون بعض الأعمدة النصفية الأثرية تمثل في الأصل أعمدة كاملة ، ثم فقدت أجزاءها الأخرى خلال المهود اللاحقة . وقد دللنا على ذلك عند دراسة كل منها مستندين في ذلك على طبيعة الزخارف والقياسات وأحيانا الكتابات التي تكتشف حطات النيجان . ومن أمثلة ذلك الأعمدة المرقمة (١) و(١٤) و(١٥) و (٢٦) والعمودان الواقعان الى يمين ويسار المنبر (١) .

٦ - اختلاف تركيب بعض أجزاء النيجان وأعناق الأبدان لبعض الأعمدة : وقد اعتدينا الى ذلك بواسطة اختلاف القياسات وشكل العناصر الزخرفية وخص بعضها عن قاعدة التناظر التمثيلي الذي احتازت به الزخارف الاسلامية بصورة عامة .

ويلاحظ ذلك في زخارف الحطة السفلى لتاج العمود رقم (٦) . فعلى الرغم من تناظر الزخرفة على جانبي المحور الزخرفي في الضلع الشرقي (رسم ٩٢٧) الا أن الفصن الذي يحف بالمنصر المحوري في وسط الزخرفة من الجانب الايمن يكون على هيئة نصف قوس ثلاثي مفصص . كما أن ارتفاع الحطة في هذا الجانب يبلغ (٥٠ سم) ، بينما في الجانب الايسر يكون الفصن الذي يحف بالمنصر المذكور على هيئة قوس دائري وأن ارتفاع الحطة فيه يبلغ (١٠ سم) . أما الضلع الغربي المقابل لنفس الحطة فيحدث فيه العكس تماما وهو أن الفصن الذي يتخذ هيئة نصف القوس الثلاثي المفصص يحف بالمنصر المحوري من الجانب الايسر (رسم ٩٢٨) وأن الحطة يبلغ ارتفاعها فيه (٥٠ سم) ، في حين نرى أن الفصن الذي يشبه نصف القوس الدائري يحف بالمنصر الأنف الذكر من جانبه الايمن وان ارتفاع الحطة لهذا الجانب يبلغ (١٠ سم) .

وحسب ترجيحنا أن الاختلاف المذكور في زخارف وقياسات كل جانب عمن الجانب المقابل له في الضلعين الشرقي والغربي للحطة يعود الى الاختلاف في تركيب أجزائهما ، وجعل المرسوم بالخصائص الفنية لزخارفهما .

ويمكننا تلافي ذلك الاختلاف بسهولة واعادة التناظر التمثيلي للزخرفة في جانبي كل ضلع واحداث التطابق في القياسات واعادتهما الى الوضع السليم بواسطة استبدال الجانب الايسر أو الايمن في كلا الضلعين احدهما بمحل الآخر (٢) .

(١) أنظر الصور : ١١٧ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٤٠ ، ١٤٢ ، ١٤٣ .

(٢) أنظر الرسوم : ٩٣٣ ، ٩٣٤ .

ومن الأمثلة الأخرى التي لاحظناها على ارتباط أجزاء بعض الأعمدة تلاحظ في تاج
العمود رقم (٧) حيث نجد عدم تجانس العناصر الزخرفية الممتدة على جانبي العنصر
المحوري ، بالإضافة الى الاختلاف الحاصل بالقياسات في الضلع الشرقي للحطة السفلى
(رسم ٩٣١) ، بينما يلاحظ نفس الاختلاف ، ولكن بصورة عكسية في الضلع الغربي
لنفس الحطة (رسم ٩٣٢) .

ويمكننا إعادة التجانس للعناصر الزخرفية وتطابق القياسات في كل ضلع من
الضلعين المذكورين بوضع أحد جانبي كل ضلع محل نسبه في الضلع الآخر (١) . ونلاحظ
نفس الشيء في زخارف الحطة السفلى لتاج العمود رقم (٨) (٢) ورقم (١٠) (٣) .

وارجح بنفس الوقت أن أجزاء النيجان في بعض الأعمدة كانت بالأصل تعود لتاجي
عمودين مختلفين . وعلى سبيل المثال نلاحظ أن زخارف الجانب الأيمن للضلع الشرقي
في الحطة العليا في تاج العمود رقم (١٨) (رسم ٩٧٦) تختلف في شكل بعضها
العناصر عن زخارف الجانب المقابل للضلع المذكور التي تماثل زخارف بقية الأضلاع (رسم
٩٧٢) ، مما يدل على أن الجانب الأيمن للضلع الشرقي المنوه عنه دخيل على تاج
العمود هنا وأنه كان في الأصل يعود لتاج عمود آخر .

٧- تنفيذ النواحي الفنية في الأعمدة المشتملة على الزخارف والأشرطة الكتابية من قبل
عدة فنانين ، سواء أكان ذلك من حيث رسم العناصر والحروف أم من حيث حفرها
وابرازها .

فعلی الرغم من عودة جميع الأشرطة الكتابية والزخارف التي تتركز في النيجان
وأعناق الأبدان في الأعمدة الى عصر واحد نتيجة الظواهر الفنية العامة السائدة
تجمعها ، إلا أنه يوجد بعض الاختلافات الفنية التي تدل على اختلاف الأيدي
الفنية التي قامت بتنفيذها .

(١) أنظر الرسوم : ٩٣٥ ، ٩٣٦ .

(٢) أنظر الرسوم : ٩٣٩ - ٩٤٢ .

(٣) أنظر الرسوم : ٩٤٣ ، ٩٤٤ ، ٩٤٧ ، ٩٤٨ .

فنية عامة ترجعها الى عصر واحد .

ومما يساعدنا على ترجيحنا القائل بتعدد الأيدي التي قامت بتنفيذ تلك النواحي الفنية في الأعمدة التي في متناول أيدينا هو كثرة زخارفها وكتابتها التي تكتنف نيجانها وأعناق أبدانها إذ بلغت ما يرسو على (٧٦٣) موضوعا زخرفيا وشريطا كتابيا ، بالإضافة الى سرعة انجاز هذا الجامع الضخم بكل ما فيه من عناصر معمارية وفنية في مدة لا تناهى عن الثلاث سنوات (٥٦٦ هـ - ٥٦٨ هـ) (١) .

وربما كان الصانع عثمان الهخداوى الذى قام بصناعة محراب الجامع الاموى بالموصل الى مجلس الجامع النورى (٢) الحالي أحد أولئك الصناع الذين قاموا بتنفيذ زخارف وكتابات نيجان وأعناق الأعمدة هنا ، وذلك للتشابه الكبير في زخارف وكتابات المحراب المذكور (٣) وهذه الأعمدة (٤) من حيث أسلوب التنفيذ وشكل العناصر والظواهر الزخرفية ، بالإضافة الى شكل الحروف وقطاعاتها بصورة عامة .

٥٦٦
٥٦٧
٥٦٨

(١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٨٤ ، ٢٨٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٣٨ .

(٣) أنظر الرسم : ١١٦٦ ، ١١٦٧ ، ١٤٠٣ .

(٤) أنظر للرسم : ٩١٥ - ١٠٥٣ ، ١٣٤٠ ، ١٣٦١ .

٢- أعمدة جامع النبي جرجيس

لم تقتصر الأعمدة ذات التيجان المكعبة والأعناق المزخرفة على الجامع النورى ، بل وجدت أربعة منها في الجناح الشمالي الشرقي لمصلى جامع النبي جرجيس الذي خصص لصلاة الحنفية (١) .

ولا أعمدة الجناح المذكور صفات مشتركة تمثل في التيجان المكعبة المزخرفة ، والأبدان الضخمة الثمانية الخالية من القواعد والمشتملة على مقرنصات ركنية مزخرفة تحصر فيما بينها أقواساً صماء (٢) .

وهذه الصفات هي نفس الصفات التي لاحظناها متمثلة في أعمدة الجامع النورى الاتى الذكر (٣) ، مما عدا فقدان الحطتين الوسطى والعليا من التيجان وفقدان الأجزاء السفلى من المقرنصات الركنية في علق الأبدان ، وحتى هذه الأجزاء المفقودة لاحظنا فقد أنها من بعض تيجان أعمدة الجامع النورى .

والأعمدة هنا متساوية القياسات ومتجانسة الزخارف حيث يبلغ طول العمود منها (٥ر١م) ، وعرض كل وجه من أوجه البدن الثمانية (٤٢سم) وارتفاع الجزء الباقي من كل مقرنص (٢٢سم) ، بينما يبلغ طول كل ضلع من أضلاع الحطة السفلى الباقية في السطح (١٠٢سم) وارتفاعه (١٠سم) .

وبخصوص الزخارف فقد وجدنا أنها تتكون في جميع الحطات الباقية لتيجان الأعمدة من مستويين بواسطة عنصر محوري ثم تتناظر العناصر الزخرفية على جانبيه من كافة الوجوه .

فالمستوى السفلى يتكون من غصن يخرج من أسفل العنصر المحوري ثم ينحني بحركة أفموانية نحو الأعلى والأسفل ولدى ملاسته الحافات العليا والسفلى لضلع الحطة يخرج منه فروع ترتد نحو الخلف وتنتهي برووس كروية مكونة ما يشبه المناطق الدائرية ، بينما المستوى العلوى للمزخرفة يتكون بدوره من غصن يبدأ من وسط العنصر المذكور ثم يمتد نحو الجانبين بحركة أفموانية ، وهو كسابقه تتفرع منه فروع عند ملاسته الحافات

(١) أنظر الرسم : ٣١ (٤-١) .

(٢) أنظر الرسم : ١٧٠ والمصور : ١٤٤ - ١٤٧ .

(٣) أنظر الرسم : ١٦٩ والمصور : ١١٧ - ١٤٣ .

العليا والسفلى للضلع، ولكن الفصن هنا يختلف عن سابقه بتضخمه قبيل خروج كل فرع منه لتشغل تلك التضخمات المناطق شبه الدائرية التي كونها الفصن الأول في المستوى السفلى، ومعهما تستدق الفروع وترتد نحو الداخل والخلف ثم تنحني بصورة دائرية لترتبط مناطق تفرع ذلك الفصن (١) .

ولا توجد أية فروق بين زخارف تلك الحطافات في التيجان باستثناء شكل العنصر المحوري حيث يكون على هيتين : فالهيئة الأولى ذات شكل مفصص مجوف من الداخل يتكون من التقاء ثلاثة أنصاف دوائر أو أقواس ويتميز بقاعدة كثرة ذات قيعان مجوفة . ونجد مثل هذا العنصر في محاور زخارف أضلاع حطة الناج في العمود رقم (١) و (٢) والضلعيين الشرقي والغربي في العمود رقم (٤) (رسم ٩٦٦) .

أما الهيئة الثانية للعنصر المحوري التي نراها في زخارف أضلاع الحطة في — حاج العمود رقم (٣) ، وكذلك في زخارف الضلعيين الشمالي والجنوبي للعمود رقم (٤) فتتخذ شكلا نجميا بصورة عامة ، إذ تتكون من قاعدة كثرة ذات قيعان مجوفة يملؤها نصل نجمي (رسم ٩٦٤) .

الحفر

وبالنسبة لزخارف المقرنصات الركنية في اعناق الأبدان فإنها تتشابه فيما بينهم — ليس في العمود الواحد فقط وإنما في جميع الأعمدة (٢) . وهي تتكون من غصين يهدآن من الجانبين السفليين للمقرنص ثم ينحنيان نحو الداخل والأعلى حتى يلتقيا بالمحور ليحملا عنصرا محوريا له قاعدة كثرة ذات قيعان مجوفة يملوهما رأس نجمي مجوف ويخرج من جانبي العنصر نصلان أو غصنان يستدقان تدريجيا وينحنيان نحو الأسفل ليشكلا ما يشبه القلب ، كما يخرج من أسفل المقرنص من كل جانب غصن يلتوى نحو الخارج والأعلى لينتهي قرب قمة المقرنص برأس كروي .

ولم تنته الزخرفة عند هذا الحد بل يخرج غصنان من محور الزخرفة السفلى نحو الأعلى ، ومعهما يتفرع كل غصن إلى فرعين أحدهما أقرب شبيها بالورقة الجناحية امتد نحو الخارج . أما الآخر فقد اتجه منحنيا نحو الأعلى والداخل ، ثم التقى مع الفرع المائل للفصن المقابل في أعلى المقرنص ، بحيث كون الفرعان منطقة لوزية حففت

(١) أنظر الرسوم : ٩٦٤ - ٩٦٦ .

(٢) أنظر الرسم : ٩٦٨ والصور : ١٤٤ - ١٤٧ .

بالعنصر المحوري السابق الذكر .

والزخرفة هنا كما رأيناها في أعمدة الجامع النوري لم تقتصر على حطات التيجان ومقرنصات الأعناق بل تمدتها الى كوشات المقرنصات والأقواس المحصورة بينها .

الكوشات وزخارف الكوشات المذكورة شبيهة تماما بزخارف العمود المرقم (٤) في الجامع النوري (رسم ١٠١٦) حيث تتكون من نصل لوزي يتمركز في الزاوية السفلى للكوشة ثم ينشق من أعلاه غصنان يتجه أحدهما نحو الأعلى ويلتوي نحو الامام ويرتد نحو الخلف على هيئة منطقة دائرية، بينما الغصن الآخر يمتد نحو الامام والأعلى ويمعدها يتفرع الى فرعين : الأول يرتد نحو الخلف وينتهي بورقة ثنائية تشغل المنطقة الدائرية التي كونها الغصن الأول في حين يتجه الفرع الثاني الى الامام وينتهي بنصلين يستقر أحدهما في زاوية الكوشة والاخر يتدلى نحو الأسفل .

وأعمدة جامع النبي جرجيس المذكورة لا تحمل تاريخا مدونا ، ولهذا أرجعها الى الديوه جي الى عهد الترميم الذي قام به الوالي العثماني الحاج حسين باشا الجليلي سنة (١١٤٧ هـ) لمصلى الحنفية بالجامع ، ونفى كون عودتها في الأصل الى الأعمدة الماثلة التي درسناها في مصلى الجامع النوري واكد أنها تقليد لتلك الأعمدة . وذهب يدعم رأيه بقوله ((ان عمارة مصلى الحنفية - في جامع النبي جرجيس المشتمل على الأعمدة - كانت بعد عمارة الجامع النوري بما يزيد عن القرنين ، كما أن الأساطين (الأعمدة) التي في هذا المصلى اكثر فخامة من التي في مصلى الجامع النوري . والزخارف التي في تيجان هذه الأساطين أقل دقة من التي في مصلى الجامع النوري ، فما لا شك فيه أنهم عندما عمروا هذا المصلى اقتبسوا من الجامع النوري هذا النوع من الأساطين وما فيها من زخارف ولكنهم لم يحسنوا تقليدها فكانت دونها في الصنع والاثقان)) (١)

ولنتقدم ونحن نخالف الأستاذ الديوه جي في ذلك بل على نقيض من رأيه وسيوضح ذلك من خلال تحليلنا لأرائه .

(١) الديوه جي : جامع النبي جرجيس في الموصل ، مجلة سومر ، ١٧ ، لسنة ١٩٦١ م ، ص ١٠٣ - ١٠٤ ؛ جوامع الموصل في مختلف المصور ، ص ١١٤ ، ١١٥ .

فأما اعتباره أن عمارة مصلى الحنفية بجامع النبي جرجيس كانت بعد عمارة الجامع النورى بما يناهز القرنين فهو خلاف الواقع بدليل أن الفرق الزمني بين عمارة الاجنحة المعمارية التي تضم الأعمدة في كلا الجامعين تزيد عن الخمسة قرون ونصف القرن، حيث أن عمارة الجامع النورى تمت في الفترة (٥٦٦ - ٥٦٨ هـ) ^(١) بينما عمارة مصلى الحنفية في جامع النبي جرجيس تمت سنة (١١٤٧ هـ) كما أوردنا، اللهم الا إذا كان يقصد الديوه جي بعمارة الجامع النورى ترسيمه على يد حسن الطويل في الفترة (٨٧١ - ٨٨٢ هـ) .

وأما اعتباره الأعمدة في جامع النبي جرجيس أكثر فخامة من أعمدة الجامع النورى غير مقبول بدليل أن قياسات أجزاء الأعمدة الباقية في كلا الجامعين مطابقة لبعضها تماماً وقد تطرقنا الى تلك القياسات كل في حينها، ولا يوجد فيها سوى اختلاف جوهري واحد يتعلق بأطوال الأعمدة حيث يبلغ معدل طول أعمدة الجامع النورى (٣٩م) في حين يبلغ معدل طول أعمدة جامع النبي جرجيس (٥٨م) . وما لا شك فيه أن الفرق المذكور بين أطوال الأعمدة في كلا الجانبين يدل على نقصان بعض القطع المكونة لأبدان الأعمدة في جامع النبي جرجيس، كما أنه بنفس الوقت لا يدل على فوارق زمنية بين هذه الأعمدة . والجدل الآتي يبين ما أوردناه .

المعمارة	طول عرض كل وجه	ارتفاع الجزء العلوي	طول كل	ارتفاع
الممود	من اوجه البدن	من المقرن الركني	ضلع من	الضلع
المثلث	في عنق البدن	اضلاع الحطة	المذكور	المذكور
		السفلى لتاج	العمود	

الجامع النورى	٣٩	٢٢	١٠٢	٦٠
جامع النبي جرجيس	١٥	=	=	١٠٦٩م ١٠م

(١) الجمعة : المرجع السابق، ص ٢٨٤ .

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٨٥ .

وبخصوص اعتبارها ما أورده الديوه جي من كون زخارف أعمدة جامع النبي جرجيس أقل دقة مما هي عليه في أعمدة الجامع النوري فهو الآخر غير واقعي من الوجهة الفنية، ولدى ملاحظة الزخارف الموجودة في الأعمدة في كلا الجامعين يتبين ذلك بصورة جلية .

فالزخارف الموجودة على الحطّات الباقية في تيجان أعمدة جامع النبي جرجيس نجدها في تاج العمود رقم (١) ورقم (٢) وفي الضلعين الشرقي والغربي في العمود رقم (٤) (رسم ٩٦٦) تماثل زخارف الحطة نفسها في تيجان أعمدة الجامع النوري المرقمة (٤) من الجهتين الشرقية والغربية (رسم ٩٦٣) ، ورقم (٦) و (٧) و (٨) من الجهات الجنوبية ، ورقم (١٨) من الجهة الشمالية (رسم ٩٥٧) ، ورقم (٢٥) من الجهة الغربية (رسم ٩٦١) .

بينما زخارف الحطة نفسها في تاج العمود رقم (٣) وكذلك زخارف الضلعين الشمالي والجنوبي للعمود رقم (٤) (رسم ٩٦٤) فتشبه تماما زخارف نفس الحطة في تيجان أعمدة الجامع النوري المرقمة (٤) أيضا في الجهتين الشمالية والجنوبية (رسم ٩٦٢) ، والعمود رقم (٥) من الجهة الغربية (رسم ٩٦٤) ، والعمود رقم (٦) من الجهة الغربية (رسم ٩٦٨) ، والعمود رقم (٩) من الجهة الشرقية (رسم ٩٤٥) ، والعمود رقم (١٧) من الجهتين الشمالية والجنوبية (٢) .

وبالنسبة لزخارف الجزء العلوى الباقي من المقرنصات الركنية في أعناق أعمدة جامع النبي جرجيس (رسم ٩٦٨) فتشبه تماما زخارف نفس الأجزاء في المقرنصات الركنية في أعناق أبدان بعض أعمدة الجامع النوري . ومثال ذلك مقرنصات العمودين المرقمين (٤) و (٥) (٣) والمقرنصين الجنوبي الشرقي والجنوبي الغربي في العمود رقم (٧) (رسم ٩٨٤) ، والمقرنص الشمالي الشرقي في العمود رقم (٩) ومقرنصات العمود رقم (١٩) (٤) والمقرنصين الجنوبي الغربي والشمالي الغربي للعمود رقم (٢٣) (رسم ١٠٠٠) ، والمقرنص الشمالي الشرقي للعمود رقم (٢٤) (رسم ١٠٠٣) .

(١) أنظر الرسوم : ٩٢٦ ، ٩٣٠ ، ٩٣٨ .

(٢) أنظر الرسوم : ٩٥٤ ، ٩٥٥ .

(٣) أنظر الرسوم : ٩٨٢ ، ٩٨٣ .

(٤) أنظر الرسوم : ٩٩٨ ، ٩٩٩ .

أما زخارف كوشات المقرنصات الركنية والأقواس المحصورة بينها في أعناق أبدان
أعمدة جامع النبي جرجيس فتماثل تماما نفس زخارف الكوشات في عنق العمود رقم (٤) من
أعمدة الجامع النورى (١) .

وهذا يتضح لدينا أن الزخارف في أعمدة جامع النبي جرجيس تطابق تماما من حيث
أسلوب التنفيذ ، والمستويات ، والموضوع الزخرفي ، وشكل العناصر وقطاعاتها مثيلاتها التي
أوردناها في أعمدة الجامع النورى حتى ليخيل للناظر إليها أنها لم تنفذ في عهد واحد
والما من قبل صانع واحد .

ولو فرضنا جدلا أن أعمدة جامع النبي جرجيس هي تقليد لأعمدة الجامع النورى لكان
المفروض في هذه الحالة أن تقلد الأعمدة بصورة كاملة بجميع اجزائها ، بعكس ما وجدناه
من نقصان بعض تلك الأجزاء ، كالحطبات الوسطى والعلوية من النيجان ، والأجزاء السفلى
من المقرنصات . أضف الى ذلك أن النواحي الفنية ، ولا سيما الزخارف في القرن الثاني
عشر الهجرى (تاريخ أعمدة جامع النبي جرجيس حسب اعتقاد الديوبه جي) أصبحت دون
المستوى الذى كانت عليه في القرن السادس الهجرى ، وبخاصة الزخارف التي لاحظناها
في أعمدة الجامع النورى ، وأن الصانع مهما حاول بملكته الفنية أن يقلد زخارف تلك
الأعمدة فلا يمكن أن يخرجها بهذا التماثل الرائع الذى وجدناه .

وتوجد ناحية أخرى وهو أن الحالة الأثرية لأعمدة الجامع النورى تماثل نفس الحالة
المتثلة في أعمدة جامع النبي جرجيس ، إذ المفروض أن تكون حالة أعمدة الجامع الأول دون
حالة أعمدة الجامع الثاني إذا افترضنا أنها تعود الى زمن متقدم ، بينما نجد العكس
في بعض الأحيان ، وهو تلف بعض زخارف جامع النبي جرجيس ويشاهد ذلك فسي كل
موضوع في الجهة الغربية لحطة التاج رقم (١) (صورة ١٤٤) .

ومع كل هذا فقد وجدنا أن المادة المعمارية التي نحتت منها أجزاء الأعمدة فسي
الجامعين متشابهة وهي الرخام الأزرق . من حيث المادة ، حالتها الأثرية

ونتيجة لكل ما تقدم نرجح أن أعمدة جامع النبي جرجيس كانت في الأصل ضمن أعمدة
الجامع النورى وتعود الى نفس الزمن ، وهو فترة بناء الجامع النورى (٥٦٦ - ٥٦٨ هـ) ،

وأنها نقلت إليه خلال ترميم سنة (١١٤٧ هـ) •

وما يميز ذلك أن الجامع النورى بعد القرن الحادى عشر للهجرة كان قد تحول إلى
 انقطاع وانقطعت الصلاة فيه وأصبح فناؤه الخارجى مرمى للأوساخ ، مما أدى بوالى
 المدينة الحاج حسين باشا الجليلي أن يرممه سنة (١١٥١ هـ) ، أى بعد فترة الترميم
 التي قام بها الوالى المذكور لمصلى الحنفية المشتمل على الأعمدة المنقولة في جامع
 النبي جرجيس بأربع سنوات ، وكان ذلك بطهيمه الحال تأملا من العوامل التي شجعت
 على نقل بعض أجزاء الأعمدة من الجامع النورى إلى جامع النبي جرجيس •

٣- عمودا كنيسة مارأشعيا وبرقد الشيخ فتحي

يوجد عندنا عمودان أحدهما يقع في كنيسة مارأشعيا والآخر في برقد الشيخ فتحي .
وهما يطابقان في بعض الخصائص المعمارية ولا سيما التخطيط الأعمدة السابقة السبتي
درسناها في الجامع النوري ، وجامع النبي جرجيس ، على الرغم من وجود بعض الاختلافات
الفنية ، مما جعلني أضح العمودين المذكورين في هذا المحل من الدراسة .

أ . عمود كنيسة مارأشعيا :

يقع هذا العمود في الحائط الجنوبي لغرفة بيت الشهداء في هيكل ماريوحنان
بالكنيسة المذكورة .

والجدير بالذكر أنه لم يكن معروفا من قبل وقد اكتشفته خلال دراستي الميدانية عندما
نقبت في الحائط الالتف الذكر وأزلت الطلاء الجصي الذي كان يغطيه .

والعمود مشكل من إحدى عشرة قطعة من الرخام الأخضر المحبب المائل إلى الاحمرار ،
وهو يتكون من بدن ثنائي الأضلاع نحت من عدة قطع رخامية مضلعة ركب بعضها فوق
البعض الآخر بصورة متوازية مما أعطاها انسجاما تاما (١) .

ويمتاز عنق البدن بوجود مقرنص كبير في كل ركن من الأركان : الشمالية الشرقية ،
والشمالية الغربية ، والجنوبية الشرقية ، والجنوبية الغربية يشبه القوس المدبب المطول يبدأ
من الأسفل بصورة مستقيمة ثم سرعان ما يتقوس منحنيا نحو الأعلى والخارج كلما اقترب
من رأسه ، ثم تملؤه وسادة مكعبة بوضعية أفقية .

ولهذه المقرنصات ووسائدها فائدة معمارية ، بالإضافة إلى الفاية الفنية ، وهي تحويل
المقطع المشتمل للبدن من الأعلى إلى مقطع مربع يساعد على وضع التاج المكعب عليه .

ويخلو العمود من القاعدة ، أما تاجه فيتخذ هيئة مكعبة ذات مسقط مربع .

ويبلغ طول العمود (٨ ر١م) ، منها (٦ ر١م) للبدن والباقي للتاج ، أما عرض كل ضلع
من الأضلاع المشتملة للبدن فيبلغ (١٨ ر٠م) بينما ارتفاع التاج (٢ ر٠م) في حين يبلغ
طوله (٤ ر٠م) وهذا يكون التاج بوضعية أفقية (رسم ١٧١) .

وتخطيط العمود وتكوينه الحالي يشبه الى حد كبير تخطيط أعمدة مصلى الجامع النورى (١) ، وأعمدة مصلى الشفعية في جامع النبي جرجيس (٢) ، على الرغم من صغر حجمه وخلوه من الزخارف التي وجدناها في نيجان واعناق أبدان الأبدان في الجامع... المذكورين ، مما يجعلني أرجح بان هذا العمود متأخر من حيث تخطيطه بتلك الأعمدة وأن كان الصانع لم يوفق كل التوفيق في تقليدها .

والعمود لا يوجد فيه ما يدل على تاريخه ، كما لا يمكن نسبته الى العهد الأتابكي لانه دون المستوى المعماري والفني الذي وجدناه في الأعمدة الأتابكية التي درسناها في الجامعين الاتفي الذكر ، كما أنه في نفس الوقت لا يمكن نسبته الى فترة زمنية بعيدة عنها ، وذلك لوجود بعض التشابه بينها وبينه كما أوردنا من جهة ، ولخلو المدينة من الأعمدة المماثلة له في الفترات المتأخرة من جهة أخرى . ونظرا لوقوع العمود في نفس مستوى الأرضية الذي يقوم عليها كل من مدخلي بيت الشهداء والمدخل الجنوبي لهيكل ماريوحنان في الكنيسة ذاتها (٣) ، لذا نرجح أنه يعود الى نفس الدور المعماري الذي ينسب اليه المدخلان المذكوران وهو الفترة الأيلخانية الأولى .

ب . العمود رقم (٦) في مصلى مرقد الشيخ فتحي

يقع العمود في الركن الشمالي الشرقي للمساحة التي تشغلها القبة من المصلى (٤) . ويتألف من قطعة واحدة من الرخام المحجوب الأسمر (الحلان) .

ومما تجدر الإشارة اليه ان العمود كان منظرًا في حائط المبنى ، لذا قمت بالتنقيب عنه ، وإزالة المواد التي حجبتة ، وحتى بانى جميع معالمه مما ساعدني على تخطيطه ودراسته . وللعمود بدن مشتمل الأضلاع يبلغ طوله (١٦٨ سم) ، وعرض كل ضلع من أضلاعه (٢٠ سم) ، في حين يبلغ الطول الكلي للعمود (٢٠٠ سم) .

أما التاج فعلى هيئة مكعبة صماء بوضعية أفقية ارتفاعه (١٦٨ سم) وطول ضلعه (٢٠ سم) ،

(١) أنظر الرسم : ١٦٩ والصور : ١١٧ - ١٤٢ .

(٢) أنظر الرسم : ١٧٠ والصور : ١٤٤ - ١٤٧ .

(٣) أنظر الرسوم : ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٨ .

(٤) أنظر الرسم : ٣٥ ، رقم (٦) .

بينما القاعدة على نفس الفرار، ولكنها تختلف من حيث الارتفاع الذي يبلغ (٢٤ سم) (١).

ولكي يوفق المعمار بين تاج وقاعدة المكعبين من جهة، ويدنه المثلث من جهة أخرى استحدث في الزوايا الكائنة في نهايته مثلثات ثم شغلها بمقرنصات صغيرة شبيهة بنظائرها التي لاحظناها من قبل في عمودى بزار أم التسمية (٢)، وجامع الامام محسن (٣).

ويتميز هذا العمود عن بقية أعمدة مرقد الشيخ فتحى نفسه بعدم اتقان صنعه وساطة شكله وتحوله الى كتلة صماء، وأعزوا ذلك الى أن العمود صنع في فترة متأخرة وبعيدة عن الأعمدة المنسوبة عنها. وإذا أخذنا بنظر الاعتبار ما أورده الديوه جي من أن قبة المصلى الحالية - الذى يكون عمودنا احدى الدعائم التي ترتكز عليها - تعود من نوع القباب التي سادت الموصل في القرن الحادى عشر الهجرى (٤)، نرجع عندها أن العمود يعود الى تلك الفترة وأنه استحدث بعد فقدان أحد الأعمدة القديمة في المصلى.

(١) أنظر الرسم : ١٦٢، ١٦٣ والصورة ١٠٨.

(٢) أنظر الرسم : ١٣٤ والصورة ٩٨.

(٣) أنظر الرسم : ١٤٤ والصورة ١٠٢.

(٤) الديوه جي : جوامع الموصل في مختلف العصور، ص ١٩٠.

محمد قضي عبد الواحد

الفصل الخامس

الفارسية الزعفرانية والأدبانية الكتابية الإيرانية والإبغائية



الفصل الخامس

الافاريز الزخرفية والأشرطة الكتابية

تمكننا من حصر عدد يد من الافاريز الزخرفية والأشرطة الكتابية بعضها ما يزال ثابتا في موقعه الأصلي من العناصر التي تضمه ، والبعض الآخر انتزع من محله ، ونظرا لوجود الترابط بين تلك الافاريز والأشرطة من ناحية ، وتنوع العناصر الفنية التي تشغلها من ناحية أخرى ، لذا ارتأينا تقسيمها الى ثلاثة أقسام هي :

أولا / الافاريز الزخرفية المتوجة بالأشرطة الكتابية .

ثانيا / الافاريز الزخرفية الخالية من الكتابات .

ثالثا / الأشرطة الكتابية .

أولا / الافاريز الزخرفية المتوجة بالأشرطة الكتابية

١- أفريز جامع الامام محسن

يتكون هذا الافريز من ثلاث قطع شبه مستطيلة من الرخام الأزرق نهطن بعض أقسام الجدران الداخلية للمغرفة الاثرية الواقعة تحت مصلى الجامع المذكور (١) .

وتتمثل في هذه القطع مميزات فنية مشتركة ، نظرا لعودتها الى أفريز واحد في بداية الامر ، ان طمعت جميعها بجامات مضلعة ذات عشرة أضلاع في الأصل بعضها ، كامسـل وبعضها نصفى والبعض الآخر فقد قسما من أجزائه أو معظمها (٢) .

وقد زخرفت جميع الجامات بزخارف هندسية على طريقة (خيط ضرب) (٣) معتمدة على امتداد وتداخل وتقاطع الخطوط المستقيمة والمنكسرة ، مما أدى الى تكوين أشكال متعددة ومتنوعة من الوحدات الهندسية كالأطباق النجمية والمخاميس وبيوت الفراخ والترجسات والناسومات والاسسقاط واغظيبتها (٤) .

المنزلة كذا ارضية من الرخام الأزرق
وبلغت أوجها في الطاق الزخرفي المبرهن

(١) أنظر الرسم : ٣٧ رقم (١-٣) .

(٢) أنظر الرسوم : ١١٦٨ - ١١٧٠ والصور : ١٤٩ - ١٥١ .

(٣) سبق ان نوهنا الى هذه الطريقة لدى د راستنا الزخارف الهندسية للافاريز في الفصل الخامس من الباب الأول في الصفحة ٣٦٥ .

(٤) أنظر الرسوم : ١١٧٣ ، ١١٧٥ ، ١١٧٩ ، ١١٨١ ، ١١٩٦ .

واحيطت تلك الجامسات بأطر عريضة مشتركة فيما بينها، حصرت بينها مناطق شبيهة
مستطيلة ذات نهايات نجمية طمعت بزخارف من الأرابيسك الذي يعتمد في تكوينه على
تفرع الأغصان المحورة واندماجها عدة مرات مكونة مناطق بيضوية (١).

وطريقة التطعيم في القطع الثلاث متماثلة بلغت غاية الاتقان، إذ نجد أن الوحدات
الرخامية البيضاء، سواء كانت هندسية أم نهائية أم كتابية قد طمعت بطريقة عجيبه السس
درجة لم يتمكن الشخص المتلمس لها أن يفرقها عن الأرضية لولا تباين لون الرخام نفسه،
وذلك لانعدام الفواصل بين الوحدات من جهة، وتطعيمها بمستوى الأرضية المطعمة عليها
من جهة أخرى. ومع ذلك فيوجد بعض الفروق بين قطع الأفرز الثلاث، منها ما كانت
فروقا فنية بسيطة تتضمن اختلاف بعض أشكال الوحدات الهندسية التي تشغل المناطق
ومنها ما كانت فروقا جوهريه نتجت عن فقدان بعض الأقسام العليا للقطع نفسها.

وسنحاول دراسة كل قطعة من قطع الأفرز على حدة مع عدم التطرق الى الخصائص
الفنية المشتركة بينها خشية التكرار.

فالقطة الأولى : تقع في بداية الحائط الشرقي قريبا من الركن الجنوبي الشرقي
للحرفة (٢) وتتألف زخارفها من صفيين من الجامات المضلعة (٣). العلوى منها في
جامة نصفية تشغلها زخارف هندسية تكونت من تداخل وتقاطع أنصاف مضلعات بأوضاع
مختلفة وفق أساس هندسي دقيق (٤)، إذ يوجد في داخلها نصف مضلع كبير لا توازي
أضلاعه حافات الجامة وإنما تواجه زواياها، كما اكتنف نصف المضلع السابق نصف
مضلع آخر أصغر منه. كما توجد أنصاف مضلعات جانبية رتبته بطريقة متجاورة ومتتابعة
بحيث ارتكز كل منها على ضلع من أضلاع الجامة، بمد أن أحاطه نصف مضلع آخر أكبر
منه. ونتيجة لتقاطع أنصاف المضلعات الأنفة الذكر وتداخلها تكونت أشكال هندسية
صغيرة مختلفة الهيئات والأشكال أهمها : نصف نجمة مركزية ومخاميس وناسبات
وسقاط ومثلثات طمعت جميعها على أرضية القطعة الزرقاء (٥) وإلى اليمين من الجامة

(١) أنظر الرسوم : ١١٦٨ - ١١٧٠ والصور : ١٤٩ - ١٥١.

(٢) أنظر الرسم : ٣٧ رقم (١).

(٣) أنظر الرسم : ١١٦٨ والصورة ١٤٩.

(٤) أنظر الرسوم : ١١٧١ و ١١٧٢.

(٥) أنظر الرسوم : ١١٧١ و ١١٨١ و ١١٨٣ و ١١٨٤ و ١١٩١.

المذكورة توجد بقايا جامعة ثانية نصفية تماثلها من حيث الزخرفة والوحدات الهندسية وطريقة التطعيم (١) .

أما الصف السفلى من الجوامع فهو الآخر يشتمل على جامعين ، اليمنى منها (٢) تتكون زخارفها من طبق نجمي في الوسط ذو عشرة رؤوس تمتد الخطوط المكونة لأضلاع كنداته الخارجية على استقامتها حتى تنتهي بزوايا الجامعة برووس نجمية ، بعد أن كونت قبل ذلك (بيوت غراب) في الفجوات التي تتخلل أطراف الكندات الخارجية . كما تمتد من زوايا الجامعة (لزوات) نحو الداخل حتى تتقاطع مع الرؤوس النجمية السابقة التي تماثلها في الهيئة بحيث تكون من ذلك التقاطع (اسقاط) ذات أغلبية من الأعلى والأسفل (مخاميس) جانبية .

والجدير بالذكر أن الفنان استفاد من ارضية القطعة الرخامية ذات اللون الأزرق لجعلها محيطات لأجزاء الطبق النجمي والرؤوس النجمية التي تحذف به وكذلك اللوزة التي خرجت من زوايا الجامعة ، ثم قام بعد ذلك بتطعيم أجزاء الدلق وهي الترس (البويرة) واللوز والكندات ، بالإضافة الى تطعيم بيوت غراب والاسقاط واغطيتها والمخاميس بواسطة الرخام الأبيض .

ومن النواحي الفنية الأخرى التي نلاحظها في زخارف الجامعة هي وجود أشكال هندسية مختلفة داخل الترس والكندات والمخاميس تكونت نتيجة تطعيمها . فالترس مثلا تخللته نرجسات مطعمة تدور حول مخدوس مركزي ويفصل بينها اسقاط (رسم ١١٩٢) ، أما الكندات فقد طعم كل منها بلوزات ذات أغلبية (رسم ١١٩٩) . بينما المخاميس طعمت بمضلعات مركزية ومثلثات صغيرة ، مما أدى الى تكوين نجيمات داخل تلك المخاميس (رسم ١١٨٢) .

ويظهر أن القطعة كانت تتضمن صفا آخر من الجوامع في قسمها السفلى على أقبل .
تقدير بدليل وجود بقايا لأطراف جامعة الى الأسفل من المنطقة المزخرفة بزخارف الأرباسك الفاصلة بين الجامعين السفليتين (٣) .

(١) أنظر الرسم : ١١٦٨ والصورة ١٤٩ .

(٢) أنظر الرسوم : ١١٦٨ ، ١١٧٣ ، ١١٧٤ .

(٣) أنظر الرسم : ١١٦٨ والصورة ١٤٩ .

ويعلم الزخارف الهندسية الآتفة الذكر في القطعة بقايا شريط كتابي بخط الثلث المطعم بالرخام الأبيض على طريقة ابن الهوام نصه (المدل والانصاف ملك) (١) .

والمضمون النص يمثل عبارة دعائية على غرار العبارات المماثلة التي وردت في مقدمة النصوص الانشائية كما هو الحال في النص الوارد على مدخل مزار الامام عبد الرحمن (العز والتوفيق والدولة الدائمة الاتصال) (٢) .

وعلى هذا الاساس فمن المرجح أن النص كان يمثل بالأصل الأقسام الأولى من الشريط الكتابي ، وان كنا لا نستبعد نقصان بعض كلماته الأولى وذلك لوجود كسر في الجهة اليمنى من القطعة ذهب ببعض زخارفها حيث يدل على ذلك النقصان ، ولكننا بنفس الوقت نستبعد أن يكون النقصان كبيرا لأن الأدعية التي تتقدم النصوص الأثرية لا تكون طويلة .

وفي خط النص مميزات فنية أهمها : الترويس في رؤوس بعض الحروف كما في حروف الالف الأولية واللام الأولية والمنفصلة ، وكذلك وجود التشجير في نهاية حرف الالف الأولية ، بالإضافة الى وجود ظاهرة التزيين الخطي بالوردة الخطية والهيئة الهلالية وحركات الشكل بالفتحة والكسرة (٣) .

ويتنوع الشريط الكتابي أفريز من الزخارف الهندسية المطعمة تكونت من تداعج وتقاطع أنصاف المضلعات ، بالإضافة الى الخطوط المنكسرة والمتقاطعة في أعلى وأسفل الأفريز ، مما أدى الى تكوين مناطق ووحدات هندسية مختلفة الأشكال ، كالنجيمات والمخاميس والتماسومات واللوز والتروس وبيوت الخراب (٤) . ولعل أهم تلك الأشكال منطقتان على هيئة نجمتين ثمانيتين احدهما ذات ترس لجمي تنشق من رؤوسه تحف به مجموعة من اللوز (رسم ١١٩٥) ، بينما الثانية على نفس غرار الأولى ، ولكن الترس فيها اكبر حجما واستبدلت اللوزات بتاسومات (رسم ١١٩٦) .

(١) أنظر الرسم : ١١٦٨ والصورة ١٤٩ .

(٢) أنظر الرسم : ١٤٠٤ والصورة ١٠ .

(٣) أنظر الرسم : ١١٦٨ والصورة ١٤٩ .

(٤) أنظر الرسم والصورة السابقة .

أما القطعة الثانية من الأفريز : فتقع في بداية الجدار الشمالي قريبا من الزاوية الشمالية الشرقية (١) ، وزخارفها الباقية تتكون من أربعة صفوف من الجامات المضلمة تفصلها مناطق مزخرفة بالأرابيسك (٢) . فزخارف جامات الصف العلوى تشبه تماما زخارف جامات نفس الصف في القطعة الاولى الواقعة في بداية الجدار الشرقي (٣) ، كما أن زخارف جامات الصف الثاني وكذلك الأخير في الأسفل (٤) ، فتماثل تماما زخارف جامات الصف السفلي في القطعة الاولى ايضا (٥) . بينما الجامتان الموجودتان في الصف الثالث قبل الأخير فتتألف زخارف كل منهما من الهق نجمي تنطلق الخطوط المكونة لحافات كنداته الخارجية على استقامتها مكونة رؤوسا نجمية تحف بالطبق بمعد أن كون كل خطين رأسا نجميا بمعد القائهما (٦) . واستحدثت في زوايا الجامة اشكال منزلية ، وأخرى شبيهة بالكندات انطلقت نحو الداخل وتداخلت رؤوسها مع الرؤوس النجمية السابقة .

واحدث تدخل الاشكال الاتفة الذكر مع بعضها وحدات متعددة منها : المسقاط واغطيتهما والناسومات وبيوت غراب ومثلثات ووحدات منزلية .

وخلو القطعة هنا من الشريط الكتابي والأفريز المتوج له ، كما هو الحال في القطعة الاولى يعود الى فقدانها فيما بعد ، اذ من المفروض أن نجدتها في القطعتين لأنهما يعودان في الأصل الى أفريز واحد .

وبخصوص القطعة الثالثة من الأفريز : فأنها تتوسط الحائط الشمالي لغرفة الجامع الى اليسار من القطعة السابقة (٧) ، وزخارفها على هيئة صفين من الجامات المضلمة (٨) .

- (١) أنظر الرسم : ٣٧ ، رقم (٢) .
- (٢) أنظر الرسم : ١١٦٩ والصورة ١٥٠ .
- (٣) أنظر الرسوم : ١١٦٨ ، ١١٧١ ، ١١٧٢ .
- (٤) أنظر الرسم : ١١٦٩ والصورة ١٥٠ .
- (٥) أنظر الرسوم : ١١٦٩ ، ١١٧٣ ، ١١٧٤ .
- (٦) أنظر الرسوم : ١١٦٩ ، ١١٧٥ ، ١١٧٦ .
- (٧) أنظر الرسم : ٣٧ ، رقم (٣) .
- (٨) أنظر الرسم : ١١٧٠ والصورة ١٥١ .

القطعة الثالثة

فالصف العلوى فيه جامة وسطية تتكون زخارفها من نصف بوثة نجمية في المركز
وأصاف نجميات في أركان الجامة ، بينما بقية أقسام الجامة شغلت بنصف مضلع داخلى
ومضلعات كاملة خماسية متتابعة ومتداخلة تدور حول البوثة المركزية ، كما توجد مضلعات
أخرى مألولة يقوم كل منها على ضلع من أضلاع الجامة . ومن تداخل هذه الأشكال تولدت
وحدات هندسية صغيرة كالمخاميس والناموسات والسقاط والمثلثات واللوّز التي طمعت
بالرخام الأبيض (١) .

والى اليمين من الجامة السابقة توجد بقايا جامة تماثلها تماما في الزخرفة ، كما
توجد بقايا جامة ثانية الى يسار الجامة ذاتها تتضمن نفس الزخارف تقريبا مع بعض
الاختلافات الشكلية منها كبر العناصر وانعدام النجميات الركنية (٢) .

أما الصف السفلى من الجامات فالمنطقى منه جاستان : تتكون زخارف اليسرى منهما من
طبق نجمي في الوسط تحف به رؤوس نجمية تكونت من امتداد خطوط الكندات والتقاها
مع بعضها ، كما تحف بالرووس النجمية وتتقاطع معها لوزات كبيرة تتجه نحو الداخل
ثم أقيم مثلث معتدل ، وآخر ممتور مقلوب على كل ضلع من أضلاع الجامة ، بالإضافة الى
استحداث أشكال مغزلية في الزوايا . ومن تقاطع هذه الأشكال تكونت وحدات هندسية
صغيرة متعددة الهيئات منها بيوت غراب وناموسات ولوّز وسقاط وأغليتها ونرجسات
وطمعت جميع تلك الوحدات بالرخام الأبيض (٣) .

وزخارف الجامة اليمنى لنفس الصف تكون على شاكلة زخارف سابقتها مع اختلافات
طفيفة مثل كبر الطبق النجمي والرووس النجمية التي تحف به واللوّزات الكبيرة
المتقاطعة معها والدائرة حولها ، مما أدى الى اقتصار المساحة المحصورة بين اضلاع
الجامة واللوّزات ، وكذلك أدى الى قصر المثلثات الممتورة المقلوبة وانعدام المثلثات
المعتدلة من على اضلاع الجامة ، كما انعدمت الأشكال المغزلية من زواياها . علاوة على
ذلك فقد طمعت المخاميس الواقعة بين الرؤوس النجمية الدائرة حول الطبق النجمي ،
وكذلك الترس والكندات بطريقة تشابه الطريقة التي اتبعت في تطعيم الجامة اليمنى (٤)

(١) أنظر الرسوم : ١١٧٠ ، ١١٧٧ ، ١١٧٨ .

(٢) أنظر الرسم : ١١٧٠ والصورة ١٥١ .

(٣) أنظر الرسم والصورة السابقة .

(٤) أنظر الرسوم : ١١٧٠ ، ١١٧٩ ، ١١٨٠ .

في الصف السفلي من القطعة الواقعة في الحائط الشرقي التي تطرقنا إليها (١) .

ويملو القطعة شريط كتابي بخط الثلث يتضمن بعض الألقاب نصه (٠٠٠٠ حافظ
ثغور بلاد المسلمين محبي) (٢) .

والألقاب المذكورة لا تدل على كونها تامة ، فإذا تناولنا الكلمة الأولى للنص نجد هـا
ناقصة ولم يسبق منها سوى حرف اليا الوسطى مرتبطا بحرف النون الأخير ، مما يرجح أن
الكلمة كانت تمثل في الأصل أحد الألقاب المضافة التي تنتهي بحرفي اليا والنون مثل :
المساكين والمشركين والمالمين والمسلمين والمطهوفين والمارقين والمؤمنين والبراهين .

ووجود بقايا حرف على هيئة قوس دائري متصل بحرف اليا يتجه نحو الأعلى والخارج
يجعلنا نستبعد أن تكون الكلمة المساكين أو المشركين ، لأن حرف الكاف المتصل بالياء
يتجه عادة نحو الأعلى مع بعض الانكباب نحو الامام بخلاف بقايا الحرف هنا . كما
نستبعد أن تكون الكلمة المالمين أو المسلمين لأن حرف الميم يرسم بصورة دائرية صغيرة
الى الأسفل من مستوى الحروف المستقلة . كذلك فإن احتمال كون الحرف قافا أو فاءا
كما في كلمتي المطهوفين أو المارقين ضعيف أيضا ، لأن هذين الحرفين على الرغم من
رسمهما بصورة شبه دائرية من الأعلى ، إلا أن صغر حجمهما لا يتناسب وحجم الحرف
المتبقي . وحتى اعتبار كون الحرف في الأصل طاءا ، كما في كلمة السلاطين فأحتمال
غير وارد ، لأن الجزء الملوي من حرف الطاء يبدأ بصورة مائلة في بداية الأمر ثم
يتقوس بعدئذ نحو الخلف والأسفل ، وإذا اعتبرنا أصل الكلمة المؤمنين فيكون الأمر
مستبعدا أكثر من الكلمات السابقة لأن حرف النون الوسطي الذي يسبق حرف اليا
تكون له ركزة قصيرة مفارقة لشكل القوس المائل في بقايا كلمتنا .

أما كون الحرف هاءا أولية ، كما في كلمة البراهين ، فهو احتمال كبير وهو ما أرجحه ،
لأن المتبقي منه يتفق ورسم الهاء الأولية . ولما كانت هذه الكلمة قد وردت في المدينة
مضافة الى كلمات أخرى لتكوين لقب مركب هو (ناصر الحق بالبراهين) الذي ورد ضمن
نص الشريط المنقح لأفريز الرخام المبطن لفرقة حضرة مزار الامام عون الدين (رسم
١٦٩٧) فمن المرجح أن الكلمة كانت تمثل نهاية للقب المذكور في شريطنا .

(١) أنظر الرسوم : ١١٦٨ ، ١١٧٣ ، ١١٧٤ .

(٢) أنظر الرسم : ١١٧٠ والصورة ١٥١ .

وإذا تناولنا كلمة (محي) الواردة في نهاية الشريط فمن المحتمل أنها كانت تمثل الجزء الأول من لقب مركب آخر هو (محي العدل في العالمين) الذي جاء ضمن نص الشريط الكتابي الكائن على بقايا السور تحت قبة سراي (رسم ١٦٦٩) .

وعلى هذا الأساس نتمكن أن نقول : أن النص المتمثل في الشريط بعد إكماله على الصورة التي أوردناها كان يتضمن ثلاثة القاب مركبة على أقل تقدير هي : (ناصر الحق بالبراهين ، حافظ ثغور بلاد المسلمين ^(١) ، محي العدل في العالمين) .

ولا بد لنا أن نتطرق إلى اللقب الأول والأخير لعدم ورودهما في النصوص السابقة :

١- ناصر الحق بالبراهين : الناصر استعمل كلقب وكان يقصد به الناصر لدين الله . وقد اتخذ بعض الولاة لقب (الناصر) نمنا خاصة . وفي أواخر العصر الفاطمي أضفاه العاضد على صلاح الدين . كما أطلق على بعض المماليك . ومن أشهرهم الناصر محمد بن قلاوون .

وقد دخل لفظ (ناصر) في تكوين كثير من الألقاب المركبة مثل : (ناصر الاسلام) و (ناصر الامام) و (ناصر المؤمنين) ^(٢) . و (ناصر الحق بالبراهين) كما هو وارد في نصنا . ولم يرد اللقب المركب الأخير في مناطق أخرى من العالم الاسلامي ما عدا لقب قريب منه وهو (ناصر الحق) الذي ورد في بعض قطع من النقود من بخاري بتاريخ سنة ٣٩٠ هـ كُنت للأمير نصر بن علي أحد خانات تركستان ^(٣) .

٢- محي العدل في العالمين : محي لقب كان يضاف اليه بعض كلمات بتكوين القاب مركبة مثل (محي السنة) و (محي الدولة) و (محي دولة أمير المؤمنين) و (محي الدولة المباسية) و (محي دين الله) . أما لقب (محي العدل في العالمين) كما هو الحال في نصنا فقد ورد بعد ذلك في عصر المماليك ضمن القاب الملوك الاشرف شعبان في نقش بتاريخ سنة (٧٧٠ هـ) في مدرسته ^(٤) .

(١) تطرقنا إلى مثل هذا اللقب عند دراستنا الألقاب الواردة ضمن نص الشريط الدائر على اطار مدخل مزار الامام عبد الرحمن في الصفحة ٤٣٥ .

(٢) د . حسن الباشا : الألقاب الاسلامية في التاريخ والوثائق والآثار ، ص ٢٢٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٥٢٨ .

(٤) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٤٦٣ ، ٤٦٤ .

ولخط النص في هذه القطعة من الأفريز مميزات فنية تشابه تماما تلك المميزات التي وجدناها في خط النص المتوج لقطعة الأفريز السابقة المثبتة في الحائط الشرقي (١) .

والقطع الثلاث الباقية من أفريز الغرفة التي تطرقنا إليها لا تحمل تاريخا مدونا ، ولكن أسلوب الخط وطريقة التنظيم شبيهة الى حد كبير بما كان عليه نص شريط حضرة مزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) (٢) ، كما أن الادعية التي تفتح بها النصوص الكتابية تمثلت في الموصل في النصف الثاني من القرن السادس الهجري ، كما في مدخل مزار الامام عبد الرحمن من عهد عز الدين مسعود بن مودود (٥٧٦ - ٥٨٩ هـ) (٣) فسي حين لم نجد أمثلة لهذا النوع من الادعية قبل ذلك . كما أن الادعية التي وردت على نصوص الموصل ، ولا سيما في القرن السابع الهجري وما بعده كانت ترد في مؤخراتها ، وليس في مقدمتها . ومن أمثلة ذلك النصوص الواردة في مدخل حضرة مزار الامام عون الدين (٤) ، وشريط حضرة المزار المذكور (٥) ، ومحراب مزار بنجة علي (٦) ، وشباك مسجد الامام ابراهيم (٧) .

واذا اخذنا بنظر الاعتبار كون قطع الأفريز الذي نحن بصدده تقع في غرفة أثرية تعود من بقايا مدرسة نور الدين ارسلان شاه الأول (٥٨٩ - ٦٠٧ هـ) (٨) ، عندها نرجح عودة هذه القطع بما عليها من زخارف وكتابات مطعمة الى زمن المعامل المذكور .

(١) أنظر الرسوم : ١١٦٨ و ١١٧٠ .

(٢) أنظر الصور : ١٨٠ - ١٨٥ .

(٣) أنظر الرسم : ١٤٠٤ والصورة ١٠ .

(٤) أنظر الرسوم : ٤٢ و ١٤٢٩ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٧٠٥ - ١٧٠٧ .

(٦) أنظر الرسوم : ٨٥ و ١٥٥٦ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٠٣ و ١٦٣١ .

(٨) احمد قاسم الجمعة : محاربا مساجد الموصل ص ١٢٦ .

٢- أفريز مزار الامام عون الدين

الأفريز عبارة عن قطع مسطحة صماء من الرخام الأسمر الداكن تبطن الجدران الداخلية لغرفة الحضرة وقد ركبت الواحدة بجانب الأخرى بطريقة دقيقة ومحكمة على ارتفاع (١٠٢ سم) من الأرضية ، يعلوه شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن البواب من الرخام الأبيض المطعم^(١) عرضه (٢٧ سم) يتضمن النص التالي : ((بسم الله الرحمن الرحيم ان الذين آمنوا وعملوا الصالحات إنما لا نضيع أجر من أحسن عملاً)^(٢) . هذا ما أمر بعمله تطوعاً وبثمنائه^(٣) تبرعاً طلباً لما عند الله واعتصاماً بحبل الله وموالاته لآل رسول الله راجياً من رحمة الله قرناً لقوله تعالى : قل لا أسئلكم^(٤) عليه أجراً الا المودة في القربى^(٥) . العهد الفقير الراجي غفر الله الملك الرحيم العالم العادل المؤيد المظفر المنصور المجاهد المرباط المشاعر الفازي بدر الدنيا والدين ركبن الاسلام والمسلمين قاهر المتمردين قاتل الكفرة والمشركين حامي حوزة الدين ناصر الحق بالبراهين حامي حوزة الدين منصف المظلومين من الظالمين جامع كلمة الموحدين مبين الطفافة والمارقين كاشف المظالم الآخذ للمظلوم من الظالم حامي البلاد ماضي البفس والبناد ناصر الملة تاج الأمة ذخيرة الخلافة قيم الدولة حافظ شرف ر

ي ملك امرا المشرق والمغرب بهلوان جهان خسروا ايران السبغازي اينانج قتلخ وب كين^(٦) أتابك الاعظم أبو الفضائل لؤلؤ بن عبد الله نصير أمير المؤمنين تقبل الله منه وأثابه وجعل الجنة منقلبه ومآبه بمحمد وآله الطاهرين وذلك في شهر سنة ست واربعين وستماية^(٧) .

(١) أنظر الصور : ١٨٠ - ١٨٥ .

(٢) الكهف : الآية ٣٠ .

(٣) كذا في الأصل والصحيح وإنشائه .

(٤) كذا في الأصل والصحيح أسألكم .

(٥) الشورى : الآية ٢٣ .

(٦) اورد نيقولي سيوفي في قراءته للنص هذه الحروف التي لم يتمكن من تبيان الكلمات التي كانت تعود اليها - التي ربما كانت كاملة في زمانه - على أنها (بك طفر - لتكن) . (سيوفي : مجموع الكتابات المحررة على أبنية مدينة الموصل ص ١٣٥) .

(٧) أنظر الرسوم : ١٦٨٩ - ١٧٠٧ والصور : ١٨٠ - ١٨٥ .

وعلى الرغم من وجود النص ووضوحه باستثناء تلف بعض الكلمات كما مررنا الآن جميع الذين قرأوه في السابق قد وقعوا في الهفوات متعددة *

فسيقول سيوفي قرأ في مخطوطه كثيرا من الكلمات على غير حقيقتها عندما اعتبر الكلمات :
(وإنشاء) و (بهلوان جهان) و (ايران) و (مآبه) على أنها : (وإنشأ) و (نهر أوزجهان).
و (ابن) و (مأواه) بالإضافة الى اسقاطه من النص الجملة المكررة (حامي حوزة الدين^(١)).

أما الاستاذ سعيد الديوه جي بحقق المخطوط المذكور فقد حاول تصحيح بعض الهفوات التي وقع بها سيوفي ولكنه لم يوفق بمحاولته هذه وإنما وقع بهفوات جديدة مثال ذلك استبدال كلمة (العناد) التي جاءت صحيحة في المخطوط بكلمة (الفساد)^(٢) كما قرأ الألقاب (بهلوان جهان خسرو ايران البغازي) على أنها (نهاراز جهسان خسرو ايران الغازي)^(٣)

بينما تصور كل من الدكتور داود الجليبي والاستاذ احمد الصوفي التاريخ بانفسه (٦٤٠ هـ)^(٤) وليس (٦٤٦ هـ) كما هو وارد في النص مما أثر على تحديد هما لزمان عبارة المزار وما يتبعه من عناصر فنية ومعمارية *

والجدير بالذكر ان النص يبدأ من الحائط الجنوبي لشرفة الحضرة من الجانب الأيسر للمحراب المثبت في زاويتها الجنوبية الغربية ويستمر على الحائط المذكور حتى كلمة (المودة) وينعطف في الحائط الشرقي مستمرا عليه حتى كلمة (ميد) ثم ينعطف في الحائط الشمالي حتى كلمة (حافظ) حيث تمتد فتحه المدخل ثم سرعان ما يستمر على نفس الحائط بعد الفتحة حتى كلمة (خسرو) ويعد هذا يتحول الى الحائط الغربي حتى ينتهي الشريط في نهاية الحائط المذكور في يسار المحراب *

والنص على الشريط كما مررنا تضمن آيات قرآنية وعبارات إنشائية ودعائية بالإضافة الى اسم الشهيد والقائه وتاريخ التشييد *

(١) سيوفي : المرجع السابق ، ص ١٣٤ - ١٣٥ *

(٢) الديوه جي : المرجع نفسه (المحقق) ، ص ١٠٢ *

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٠٢ ، حاشية (١) *

(٤) احمد الصوفي : الآثار والمباني الحسينية والاسلامية في الموصل ، الموصل ١٩٤٠ م ،

ص ٦٧ ؛ احمد قاسم الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٦٨ *

ولا بد لنا من الوقوف عند بعض تلك المحتويات لما لها من مدلولات أثرية وتاريخية .

أ . المبارات (طلبها لما عند الله واعتصاما بحبل الله وموالاته لآل رسول الله) على الرغم من كونها نوعا من عبارات التفرغ لله تعالى ، إلا أنها تكشف لنا بعض الأسباب التي حدثت بالشخص المشيد (بدر الدين لؤلؤ) للقيام ببناء الممارة ، وهي طلب من الله تعالى والاستعانة به والولاء لآل بيت الرسول (ص) . كما أن التطرق لآل البيت هنا يوثق لنا من ناحية ثانية ما جاء به بعض المراجع التاريخية من ميل بدر الدين لؤلؤ نحو المذهب الشيعي وتشجيعه له وإن كان ذلك لأغراض سياسية ليتمكن من تثبيت حكمه والاستئثار بالسلطة (١) . كذلك فإن عبارة (وجعل الجنة منقلبه ومآبه) بمحمد وآله الطاهرين التي اختتم بها الدعاء لبدر الدين تؤكد هي الأخرى ذلك الميل ، ولو كان غير ذلك لوردت فيها كلمة (واصحابه) التي يتجنبها الشيعة عادة .

ب . تضمن النص بعض الألقاب التي ترد لأول مرة ولم نعهد هنا في النصوص السابقة مما يحتم علينا مناقشتها وهي :

١- حامي حوزة الدين : الحامي اسم فاعل من الحماية وهي الدفع عن الشيء وقد دخل هذا اللفظ في تكوين بعض الألقاب المركبة مثل (حامي البلاد) و (حامي الثغور) و (حامي الحقيقة) .

والحوزة الناحية ، والمقصود المدافع عن البلاد الإسلامية أو المدافع عن الدين الإسلامي نفسه . وقد أطلق لقب (حامي حوزة الدين) على السلطان الملك الأشرف شعبان في نقش بتاريخ ٧٧٠ هـ في مدرسته ، وهذا اللقب من الألقاب السنوية التي شاعت في عصر المماليك حيث اعتبروا أنفسهم حماة الإسلام من هجمات الصليبيين ووحشية التتار (٢) . ولما وجد هذا اللقب في النص المائل بين أيدينا قبل العصر

(١) الديوه جي : الموصل في العهد الأتابكي ، ص ٧٦ ؛ رشيد الجميلي : دولة الأتابكة في الموصل بعد عماد الدين زنكي ٥٤١-٦٣١ هـ ، الطبعة الأولى ، بيروت ١٩٧٠م ، ص ٢٨٧ ؛ الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٥٧ ؛ سوادى عهد محمد الرويشدي : إمارة الموصل في عهد بدر الدين لؤلؤ ٦٠٦-٦٦٠ هـ / ١٢٠٩-١٢٦١م ، الطبعة الأولى ، بغداد ١٩٧١م ، ص ٣٧-٣٨ .

(٢) د . حسن الهاشما : المرجع السابق ، ص ٢٥٤ ، ٢٥٥ .

السلوكي في مصر لذا نرجح أنه انتقل من الموصل الى مصر في العصر المذكور .

ومما يجدر التنويه اليه أن اللقب تكرر في نصنصا ما يجعلنا نرجح ان التكرار حدث نتيجة سهو من قهل الفنان وليس عن قصد ، اذ لا يوجد ما يبرر ذلك . كما نرجح أن الفنان لم يتنبه اليه الا بعد الانتهاء من كتابة النص ، لانه لو تنبه الى ذلك التكرار في حينه لتمكن من رفع الرخامة المنفذ عليها واستبدالها برخامة أخرى .

٢- منصف المظلومين من الظالمين : اطلق هذا اللقب على نور الدين في نص انشائه١ . بتاريخ سنة ٥٥٨ هـ في الجامع النوري بحماة . واللقب يشير الى نظام اسلامي قديم نشأ تطبيقا للتعالم الاسلامية في القرآن والسنة . وقد تحدد هذا النظام منذ العصر الاموي بنا سمي (النظر في المظالم) ثم ظل قائما في العصر العباسي والمصر الفاطمي وغيرهما من العصور الاسلامية . فضلا عن ذلك فان اللقب يشير في حالة اطلاقه على نور الدين الى مسألة خاصة به ، وهي انشاؤه لدار العدل التي قصد منها رد الظلم الذي كان يقع على الشعب من الجنود والامراء . وعرف هذا اللقب في مصر الماليك نظرا لادعائهم حماية المسلمين من شتى صنوف الارهاق في الداخل والخارج فظهر في بعض نقوشهم ومعاهداتهم (١) .

٣- جامع كلمة الموحدين : لم يظهر هذا القب بصيغته الحالية في المناطق الاخرى من العالم الاسلامي وان كان قد وجد ما يشابهه بعض الشيء في مصر وهو (جامع كلمة الايمان) حيث اطلق على السلطان صلاح الدين الايوبي في نقش بقلعة القاهرة بتاريخ سنة ٥٧٦ هـ (٢) .

٤- مبيد الطفلة والمارقين : لفظة (مبيد) كانت تضاف الى الفاظ أخرى لتكوين القباب مركبة مثل (مبيد الطفلة والملحدين) و(مبيد الفرنج والارمن والتتار) و(مبيد الملحدين) ولقبنا هذا ، وهي من الألقاب التي ظهرت بعد القضاء على الدولة الفاطمية نتيجة لقمع الملوك السنيين لحركات الاسماعيلية وغيرهم من مناهضي المذهب السني فضلا عن مجاهدتهم للصليبيين (٣) .

(١) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٥١١ - ٥١٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٢٣٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٤٤٧ و ٤٤٨ .

٥ - كاشف المظالم : لم يطلق هذا اللقب على أحد في المناطق الأخرى من العالم الإسلامي ولكن وجد ما يماثله بعض الشيء وهو لقب (كاشف الغمة) حيث أطلق على الصالح طلائع في نقش بتاريخ سنة ٥٥٠ هـ في جامع بقوص وقد ورد أيضا في بعض المعاهدات ضمن القاب (١).

٦ - الأخذ للمظلوم من الظالم : لم يظهر هذا اللقب في أنحاء أخرى من العالم الإسلامي. ولهذا يعد من الألقاب الجديدة التي تضاف إلى الألقاب التي انتشرت في العالم الإسلامي في العصور المختلفة ويعد مرادف للقب (منصف المظلومين من الظالمين) حيث يدل على نفس المعنى والمضمون تقريبا.

٧ - حامي البلاد : الحامي اسم فاعل من الحماية كما مر بنا وقد أضيف إلى الفاظ أخرى لتكوين القاب مركبة مثل (حامي الدولة) و(حامي الدين) واللقب الذي بين أيدينا. والجدير بالذكر أنه كان قد أطلق على أبي مظفر أيلنتمش في نص إنشاء بتاريخ سنة ٦٢٧ هـ في مسجد سيد واره في بلجرام. ولا شك أن حماية البلاد من أخص واجبات السلطان (٢).

٨ - ماحي البغي والعدا : الماحي أحد أسماء النبي (ص) والبغي في اللغة التمدي ومجازة الحد والعدا والمخالفة، وأحيانا تستبدل كلمة (العدا) بكلمة (الفساد). وقد أطلق اللقب قبل ذلك على الملك الصالح أيوب في نص تسميته بتاريخ سنة ٦٤١ هـ في باب السلام في دمشق. وهو من الألقاب السنية التي أوجدتها الثورات المختلفة التي ظهرت في الممالك الأيوبية نتيجة لتغلغل العناصر التركية، وانتشار الحضارة الفارسية، وقيام الحروب الصليبية، ومقاومة بقايا الفاطميين والاسماعيليين (٣).

٩ - ناصر الملة : من المحتمل أن اللقب المذكور مختصر من اللقب (ناصر الملة المحمدية) والتي أصبحت كلمة (الملة) تدل عليها مجازا بدليل إطلاق لقب (ناصر الملة المحمدية) على أهل السنة في عصر المماليك، وهو يشير إلى انتصارهم للإسلام.

(١) د. حسن الباشا : المرجع السابق، ص ٤٣٤.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٥٤ - ٢٥٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٤٣.

وجهادهم في سبيله . وقد اطلق على صلاح الدين خليل بن قلاوون في سنة ٦٨٩ - ٦٩٣ هـ من القاهرة ، وكذلك على الأشرف شعبان في نفس التاريخ سنة ٧٧٠ هـ في مدرسته (١) . وهذا يكون اللقب قد استعمل في الموصل أثناء الحكم الأتابكي قبل استخدامه في مصر ، وربما أخذه المماليك عنها .

١٠ - تاج الأئمة : التاج الاكليل الذي يوضع على الرأس واضيف هذا اللفظ الى كثير من الألقاب ، ويشير المضاف اليه في غالب الأحيان الى وظيفة الملقب ، ويرمز للقب الى أن الملقب أعلى الطائفة التي ينتمي اليها وزينتها ، ومن هذه الألقاب المركبة (تاج الأئمة) ، و (تاج الاسفياء) ، و (تاج الأمراء) ، و (تاج الخلافة) ، و (تاج الدولة) ، و (تاج الرؤساء) ، و (تاج الرئاسة) ، و (تاج الفقهاء) ، و (تاج المعالي) ، و (تاج الملوك) ، و (تاج الوزراء) ، بالإضافة الى اللقب الذي بين أيدينا (تاج الملّة) الذي اطلق في بداية الأمر على عهد الدولة في نص انشاء بتاريخ سنة ٣٦٣ هـ من ايران (٢) .

١١ - ذخّر الخلافة : الذخر في اللغة ما يذخر من النفائس . وقد غلب استعماله كلقب للعسكريين في عصر المماليك ، وقد يطلق على غيرهم . وقد استعمل لتكوين بعض الألقاب المركبة مثل (ذخّر الاسلام والمسلمين) ، و (ذخّر الملّة) ، و (ذخّر الممالك) ، و (ذخّر المملكة) ، و (ذخّر الموحدين) (٣) . أما إضافة كلمة (الخلافة) الى كلمة (ذخّر) ، كما هو الحال في لقبنا هذا فلم يظهر في المناطق الاسلامية الاخرى .

١٢ - قيم الدولة : لم يرد هذا اللقب في المناطق الاخرى من العالم الاسلامي ، وقد اطلق لقب (قيم) بدون كلمة (الدولة) على أبي الفوارس شهربار بن المباس بن شهربار في نص انشاء بتاريخ سنة ٤١٣ هـ في امام زاده عهد الله في لجم ، كما ورد لقب (قيم خليفة الله) الذي اطلق على السلطان قايتباي في نقش من ح سنة ٨٨٦ هـ في ضريحه (قبة الفدوية) (٤) .

(١) د . حسن الهاشما : المرجع السابق ، ص ٥٣٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٢٢٩ ، ٢٣١ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٢٩٢ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٤٣٣ - ٤٣٤ .

١٣- ملك أمراء المشرق والمغرب : لم يرد هذا اللقب بنفس الصيغة في المناطق الأخرى من العالم الإسلامي ، ولكنه ورد بصيغة مشابهة مثل (ملك المشرق والمغرب) الذي أضفاه الخليفة القائم بأمر الله إلى السلطان طغرل بك السلجوقي سنة ٤٤٩ هـ (١) .

١٤- بهلوان جهان : بهلوان بمعنى ملك وقد استعمل في الإسلام فأضيف إلى بعض الألفاظ لتكوين القاب مركبة مثل (بهلوان الثغور) و (بهلوان الروم والشام والأرمين) و (بهلوان جهان) . أما جهان فهي لفظة فارسية بمعنى العالم وقد أطلق للقب على أبي الفتح محمد بن قرا أرسلان في نص تعمير في باب أرفا في ديار بكر بتاريخ سنة ٥٧٩ هـ ، وعلى أبي الفتح موسى بن الملك المادل أبي بكر بن أيوب في نقش بتاريخ سنة ٦٢٥ هـ على اسطرلاب من سوريا . ولا شك أن اللقب يشير إلى خوض غمار الحروب والانتصار وتحقيق الفتح في سبيل الإسلام (٢) .

١٥- خسروا إيران : خسرو لفظة فارسية بمعنى ملك وتمريضه كسرى . وقد أطلق لقب (خسرو إيران) على أبي الفتح محمد بن قرا أرسلان في نص تعمير بتاريخ سنة ٥٧٩ هـ في باب أرفا في ديار بكر ، وكذلك على أبي الفتح موسى بن المادل أبي بكر بن أيوب في نقش بتاريخ سنة ٦٢٥ هـ على اسطرلاب من سوريا (٣) .

١٦- ألب : أفل تفضيل من لبيب بمعنى عاقل من اللب أي الفعل . وكان يستعمل في بلاد المغرب على عادة ملوكهم في اتخاذ القاب من هذه الصيغة . وقد أطلق على الوزير أبي عمر بن موسى في نص جنائزى بتاريخ سنة ٤٦٥ هـ من طليطلة (٤) .

١٧- نصير أمير المؤمنين : لم يرد هذا اللقب في أنحاء أخرى من العالم الإسلامي ، ولكنه ورد بصيغة مشابهة مثل (نصير الدين والدولة) الذي أطلق على بعض الغزنوية و (نصير الحق بالبراهين) الذي أطلق على نور الدين في نص تعمير بتاريخ سنة ٥٦١ هـ في المسجد المتيق بالرقعة ، واللقب يشير إلى محاولة نور الدين نشر الدعوة الإسلامية ومجاهدة ذوى الآراء الهدامة من الملحدون بطريقة المنطق

(١) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٥٠٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٢٢٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٢٧٥ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ١٦٦ .

والبرهان والحجة والاقناع، وهو يرمز الى أحد جوانب النهضة السنية التي قامت على اكتاف السلاجقة، ومن جاء بعدهم من الأتابكة والأيوبيين والمماليك (١) .

ح . أسم المنشئ (لؤلؤ بن عبد الله) لنا ملاحظة هامة عليه وهي عدم اقتران الفاظه الأخيرة (ابن عبد الله) باللفظ الذي سبقها (لؤلؤ) في كثير من النصوص الأثرية التي وجدناها على المخلفات المعمارية التي قام بإنشائها هذا العاهل ما جعلنا بأن والد (بدر الدين لؤلؤ) كان يدعى (عبد الله) وما يرجح ذلك الشك هو إطلاق لفظ (عبد الله) سبقا بكلمة (ابن) في العصر المملوكي حيث كان يشير إلى بعض المماليك أو العتقاء مثلا (فلان ابن عبد الله)، وكان يفهم من هذا أن المملوك أو العتيق المذكور مجهول الأصل . ومثال ذلك أن السلطان الظاهر بيبرس سمي في مطلع العصر المملوكي بأسم (بيبرس بن عبد الله) في نص إنشائي بتاريخ سنة ٦٦٦ هـ في المسجد الأبيض بالربط (٢)، وربما ينطبق نفس الشيء على (بدر الدين لؤلؤ) وعلى الرجل الذي قام بالنهوض في معظم عائلته (سعد الدين سنك بن عبد الله)، ولا سيما إذا أخذنا بنظر الاعتبار ما أورده المؤرخون من أن (بدر الدين لؤلؤ) كان مملوكا لنور الدين أرسلان شاه (٣) (٥٨٩ - ٦٠٧ هـ) وصار له مكانة في الدولة الأتابكية بعد موت مجاهد الدين قايمار ومجد الدين بن الأثير، ثم أخذ يطمح في الملك وصار يكيد لولاد الأتابكيين الواحد بعد الآخر حتى قضى (٤) عليهم وتسلم السلطة بصورة فعلية سنة (٦٣٠ هـ) وبصورة رسمية سنة (٦٣١ هـ) (٥) .

د . تاريخ النص المتضمن العبارة (شهور سنة ست وأربعين وستائة) له أهمية كبرى من الناحية الأثرية حيث أنه لا يحدد تاريخ بناء غرفة الحضرة الموجودة فيها فحسب وإنما يحدد بنفس الوقت تاريخ بقية المخلفات الأثرية في المزار التي تحمل

(١) د . حسن الهاشمي : المرجع السابق، ص ٥٣٣ .

(٢) د . عبد الرحمن فهمي : دراسة لبعض التحف الإسلامية، ص ٢١٣ .

(٣) ابن كثير : البداية والنهاية، ج ١٣، ص ٧٩ .

(٤) الديوه جي : الموصل في العهد الأتابكي، ص ٣٤ .

(٥) بينا ذلك عند مناقشتنا النص المؤرخ في شريط قره سراي في الصفحة

اسم بدر الدين لؤلؤ كصندوق الفريخ الخشبي (١) ومدخل الحضرة (٢) ومدخل المدفن (٣) بالإضافة الى المحراب (٤) .

كما تتجلى أهمية التاريخ أيضا في امكانية الاستفادة منه في تحديد كثير من النصوص المشابهة للنص الذي بين ايدينا عن طريق الدراسة المقارنة .

وأهم المميزات الفنية لكتابة نص الشريط هي :

١- ترويس بعض الحروف الأولية كما هو ملاحظ في احرف الألف واللام والباء الأولية ،
والتشهير في أحرف الالف الأولية .

٢- وجود ظاهرة تسلسل الكلمات وعدم تراكمها ومحاولة ملء الفراغ بواسطة حركات الشكل الخطي بالفتحة والكسرة والضمة والشدة والسكون وكذلك التريين الخطي بالـوردية الخطية والزخارف الهندسية والنهائية ومن أهمها تلك الخطوط المضفورة والمقاطعة على هيئة أنصاف الدوائر التي تنتهي من الأعلى بنصف ورقة نخيلية في كل جانب كما هو ملاحظ فوق حرف السين من كلمة (بسم) ومن العناصر النهائية نجسـد الاوراق النخيلية الثلاثية كتلك الورقة التي تعلو حرف السين في الكلمة السابقة وكذلك نصف الورقة التي تعلو حرف السين بنفس الكلمة .

٣- نجاح الخطاط في التحكم بالمساحة الواسعة المخصصة للنص بحيث جاء التوزيع لجميع الكلمات متناسقا وأن كان ثخن الحروف في بداية النص أكثر مما هو عليه في بقية حروف النص الأخرى .

أما طريقة تطعيم النص وبلحقاته التريينية وحركات الشكل فيه فجاءت على درجة كبيرة من الدقة والاثقان وتدل على مدى الجهد الكبير والمهارة الفارقة التي بذلها الصانع في هذا المجال الى درجة أن المشاهد لم يتمكن من تمييز الحروف المطعمة وما يتبعها من حركات الشكل والتريينات الخطية عن الأرضية المطعمة عليها لولا اختلاف لون مادة الرخام بمسـد أن جعل الكتابة في مستوى الأرضية المطعمة عليها .

(١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٦٩ .

(٢) أنظر الرسم : ٤٢ والصورة ١٣ .

(٣) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٤ .

(٤) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٧٦ .

٣- أفريز مزار الامام يحيى بن القاسم

يتألف هذا الأفريز من الواح رخابية مسطحة صماء تبطن الأقسام السفلى لحيط الحاضرة الداخلية على ارتفاع (٩٣ سم) ثم يملأ ذلك زخارف نافذة نفذت بواسطة الحفر البارز الرأسي بارتفاع (٤٤ سم) معتمدة في تكوينها على مبدأ تكرار العناصر وتناوبها وموضعات متقابلة ومتدايرة (١) بعد ارتباطها من الأسفل بواسطة الأغصان وتفرعاتها. ان مبدأ موضوعها الزخرفي بورقة نخيلية ثلاثية ذات قاعدة لوزية مجوفة يخرج من كل طرف من طرفيها غصن نحو الجانب سرعان ما يتفرع الى فرعين ينحنيان نحو الأعلى. فالفرع العلوي يتحد مع نظيره القادم من الجهة المقابلة ليحملا وردة ربيع موصلية (بابونج) ثم يفترقان في أعلاهما حتى ينتهي كل منهما بورقة ثلاثية يستدق نصلها العلوي ويتصل مع مثيله القادم من الجهة المقابلة ليحملا ورقة ثلاثية. أما الفرع السفلي للغصن فينحني هو الآخر نحو الأعلى لينتهي بنصف ورقة ثنائية يرتد نصلها العلوي نحو الداخل والأعلى ثم يرتبط مع مشابهه الآتي من الجهة المقابلة لحمل ورقة مقببة ذات فصوص حلزونية يخرج من أعلاها ورقة ثلاثية. وهكذا تستمر الزخرفة بهذه التشكيل الفني فوق القسم الأول المسطح من الأفريز.

ونلاحظ بالزخارف المذكورة مميزات فنية متعددة منها : كبر العناصر وخروج بعضها من بعض ، وانعدام الرشاقة منها بطريقة لم تؤثر على جمالها الفني ، علاوة على وجود التقعر داخل أنصال الأوراق ووريدات الربيع الموصلية ، والحزوز داخل الأغصان ، وكذلك اتساع الأرضية بين العناصر وزيادة غورها ، مما أضفى على الزخرفة طابع التجسيم (٢).

وللزخرفة عناصر متعددة أهمها : أوراق نخيلية ثلاثية الأنصال بهيئات مختلفة ، وأنصاف أوراق ثنائية الأنصال ، بالإضافة الى وريدات مقعرة الفصوص من نوع وريدات الربيع الموصلية (البابونج) ، وكذلك وريدات محدبة ذات فصوص حلزونية (٣).

وما تجدر الإشارة اليه أن مدخل الحاضرة تملؤه قطعة ماثلة تماما من حيث أسلوب التنفيذ والمميزات الفنية والعناصر الزخرفية للزخرفة الأفريز الذي نحن بصدد دراسته

(١) أنظر الصور : ١٨٦ - ١٩١ والرسم ٧١٤ .

(٢) أنظر الصور والرسم السابقة .

(٣) أنظر الرسوم : ٧٢٧ ، ٧١٤ - ٧٢٩ ، ٧٢٧ ، ٧٢٨ .

• مما يدل على أن القطعة المذكورة كانت تمثل في الأصل أحد أجزاء المفقودة حالياً (١) .

ويتوج القسم المزخرف الآتف الذكر شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن السواري عرضه (٢٨ سم) يبدأ بالبسطة من فوق المحراب الكائن في الزاوية الجنوبية الغربية وينتهي بالتاريخ في الجهة اليمنى لتاج المحراب الذي لا يفصله عن بداية النص سوى عنصر من الزخارف الهندسية مكونا من داخل ستة أقواس دائرية ذات مركز نجمي تتصل مع الأطار الرشيق الذي يحيط بالشريط (٢) .

• ويتضمن الشريط بوضوحه الحالي النص التالي : ((بسم الله الرحمن الرحيم اسلمكم عليه ا (جرا) انما يريد الله ليذهل (ب) ورسوله المحسنين قل لا (ويطلب) ممنون الطعام على حبه مسكنا ويتيما وأسيرا انما نطمعكم لجوده الله لا نريد منكم جزا ولا شكورا اننا نخاف من ربنا يوما محوسا قمطيرا فوقهم الله شر ذلك اليوم ولقيهم نظرة وسرورا وجزاهم بما صبروا جنة وحريرا)) (٣) ثم يقلل الشريط على هيئة قوس ثلاثي مفصص في الجهة اليمنى للشباك الشرقي ليطل معنا بقوس آخر على غرار القوس السابق في الجهة اليسرى متضمنا النص الآتي : ((اللهم صلي على محمد المصطفى وعلي المرتضى وفاطمة الزهراء وخديجة الكبرى والحسن المجتبا والحسين الشهيد بكربلاء وعلي ابن الحسين زين العابدين ومحمد ابن علي الباقر وجعفر ابن محمد الصادق وموسى ابن جعفر الكاظم وعلي ابن موسى الرضا)) (٤) وهنا ينقطع الشريط في الجهة اليمنى لفتحة المدخل ليطل معنا بعدها في الجهة المقابلة بقوس ثلاثي مفصص على غرار ما وجدنا في الشباك الشرقي متضمنا النص التالي : ((وعلي ابن محمد الهادي . . . (مو) لانا خلف الحجة صاحب محمد ابن الحسن عليهم أفضل الصلاة والسلام وذلك باجتهاد الحاجي ابراهيم خادم ال (٥))) وينقطع الشريط الى هذا الحد بسبب تلف عاراضه المدونة على الجدار الغربي . وبعد ذلك ينتهي بالنص المؤرخ ((. . . عشرة وسبعماية)) (٦)

(١) أنظر الرسم : ٥٦ والصور : ٢٧٠٢٦ .

(٢) أنظر الرسم : ١٧١٨ والصورة ١٨٦ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٧١٩ - ١٧٢٣ والصور : ١٨٦ - ١٨٨ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٧٢٤ - ١٧٢٨ والصور : ١٨٩ - ١٩٠٥ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٧٢٩ - ١٧٣١ والصورة ١٩١ .

(٦) أنظر الرسم : ١٧١٨ والصورة ١٨٦ .

على الجانب الأيمن لتاج المحراب كما أسلفنا .

وهكذا وجدنا أن نص الشريط قد تضمن آيات قرآنية وأدعية للرسول (ص) وبعض الأئمة العلوية ، بالإضافة إلى اسم الشخص المشرف على تميمير البناء وتاريخ ذلك التعمير .

وتمثل في نص الشريط المذكور عديد من الظواهر الفنية منها : ترويس وتشعير بعض الحروف لا سيما الحروف الأولية ، والترابط بين الحروف ، وخروج الركزة من حرف الالف الأخير المتصل ، ووجود ظاهرة التسلسل الخطي وندرة التراكيب ومحاولة ملء الفـراغ المتخلف بين الحروف بحركات الشكل والترينات الخطية والزخارف النهائية (١) .

ولنا بعض الملاحظات على نص الشريط المذكور :

١- كثرة الأخطاء الإملائية : وينضج ذلك في عدة مواضع لدى ملاحظة النص (٢) .

٢- التقديم والتأخير في الآيات القرآنية التي افتتح بها النص : ومثال ذلك كلمتا (قل لا) اللتان كان من المفروض أن يردا قبل كلمة (أسألكم) وليس بعدها بعدة كلمات كما هو عليه حال النص في الوقت الحاضر (رسم ١٧١٩) .

٣- نقصان النص في عدة مواضع ولا سيما في الحائطين الجنوبي والشمالي ، فالنقص الأول نلاحظه في الآيات القرآنية حيث أن الأجزاء المتبقية منها تدل على نقصانها . فلكلمة (ورسوله) مثلا التي تعود إلى الآية ٣٣ من سورة الأحزاب تدل على فقدان بعض الأجزاء السابقة لها ، وذلك لوجود واو العطف المقرون بها من ناحية (رسم ١٧١٩) ، ولعدم تأدية الكلمة بفرد لها معنى كاملا من ناحية أخرى . وعلى هذا الأساس نرجح أن الأجزاء التي كان يتضمنها الشريط من الآية الكريمة هي : ((وقن في بيوتكن ولا تبرجن تبرج الجاهلية الأولى وأقمن الصلاة وآتين الزكاة وأطمن الله ورسوله)) . كما أن الأجزاء المتبقية من الآية ٢٣ من سورة الشورى : ((قل لا أسألكم عليه أجرا)) و((إنما يريد الله ليذهب)) (الرسم السابق) تدل هي الأخرى على نقصان بعض أجزاء الآية الموجودة بين الجزئين المذكورين من جهة ، وكذلك الموجودة

(١) أنظر الرسوم : ١٧١٨ - ١٧٤٠ والصور : ١٨٦ - ١٩١ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٧١٩ ، ١٧٢٤ - ١٧٢٨ .

في نهاية الجزء الثاني منهما من جهة أخرى . ولهذا نرجح أن الآية كانت في بداية الأمر تتضمن النص الآتي : ((قل لا أسألكم عليه أجرا إلا المودة في القربى إنما يريد الله ليذهب عنكم الرجس أهل البيت ويطهركم تطهيرا)) . ليؤدى غرضا ومعنى متكاملين .

ونقصان نص الشريط لم يقتصر على الآيات القرآنية بل تعداها الى أسماء بعض الأئمة العلوية الاثني عشرية والقابهم . وقد استفدنا من النص الباقي في الرخامة الواقعة فسي أسفل الحائط الخارجي لحضرة المزار الى يمين الداخل اليها لاكمال ذلك النص (١) . فقد أتضح لنا أن النص يشمل اسم الامام الحادى عشر (الحسن بن علي العسكري) بالإضافة الى لقبين من القاب الامام الثاني عشر (محمد بن الحسن) وهما لقب (سيدنا) الذى يسبق لقب (مولانا) ، وكذلك كلمة (الزمان) التي ترد عادة بعد كلمة (صاحب) الموجودة بالنص لتكونا معا لقبا آخر للامام المذكور .

وعلاوة على ما تقدم نلاحظ نقضا كبيرا في النص على الحائط الغربي بعد حرفي (ال) الواردين بعد كلمة (خادم) (٢) ، وربما كان النص يتضمن العبارات التالية بعدهما : ((الحضرة المقدسة تقبل الله عمله وذلك في ٠٠٠)) . وقد اعتمدنا في ذلك على النص المماثل الذى كان مدونا على ركني مدخل الحضرة (٣) . وإذا أخذنا ترجيحنا بنظر الاعتبار فمعنى ذلك أن نهاية النص المذكور كان يسبق التاريخ المدون على الجانب الأيمن لتاج المحراب في الزاوية الجنوبية الغربية للحضرة ، وليس في بداية الحائط الغربي قريبا من الزاوية الشمالية الغربية للحضرة . ويدل ذلك على نقل بعض أجزاء الشريط من موضع لآخر نتيجة سقوط تلك الأجزاء وإعادة تركيبها خلال الترميمات المتعاقبة على المبنى .

(١) آخروا نجد نقضا في رقم الآحاد في تاريخ النص المدون حيث لم يسبق منه سوى حرف الميم الأخير المتصل (٠٠ - عشرة وسبعماية) (٤) مما يدل على أن الرقم كان (أربع) أو (سبع) أو (تسع) ونحن نستبعد كون الرقم (أربع) وذلك لقرب حسـرفـ (الميم) من حرف (الشين) الذى يملوه في رقم العشرات بحيث لا تكفى المسافة لمدة

(١) أنظر الرسوم : ١٣١٦ - ١٣١٨ والصور : ٢١٤ ، ٢١٥ .

(٢) أنظر الرسم : ١٧٣١ والصورة ١٩١ .

(٣) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٠١ ؛ يوسف ذنون : دراسة جديدة لكتابات الموصل الأثرية ، ص ٢٢٩ .

(٤) أنظر الرسم : ١٧١٨ والصورة ١٨٦ .

حرف الباء القائمة (١) . وهذا يكون رقم الآحاد هو (سبع) أو (تسع) أي أن النص المؤرخ كان على النحو الآتي (سبع / تسع عشرة وسبعماية) الذي يقع في فترة حكم أبي سعيد آخر ملوك الدولة الأيلخانية (٧١٦ - ٧٣٦ هـ) (٢) .

وعلى الرغم من قراءة النص من قبل كثير من الباحثين ، أمثال سيوفي (٣) ، والد يوه جي (٤) ، وهرزفيلد (٥) ، إلا أنهم جميعاً أوردوا النص على غير حقيقته ولم ينتبهوا إلى التاريخ ، باستثناء يوسف ذنون الذي سبقنا بالإشارة إلى ذلك التاريخ (٦) .

ولابد لنا أن نقف عند اسم الشخص الوارد بنص الشريط الآف الذكر ، وكذلك بعض الكلمات والألقاب التي ترد لأول مرة لتبيان مدلولها .

أ . ورد الاسم (ابراهيم) في النص (٧) ، ولكن بدلالة النص الذي كان مدونا على الركن الأيمن لمدخل الحضرة (٨) أمكننا الإهداء إلى الاسم الكامل للشخص وهو (ابراهيم بن علي) . وما لا شك فيه أن هذا الشخص هو الذي قام بتجديد المزار بدلالة النص الآف الذكر .

(١) أنظر الرسم : ١٧١٨ والصورة ١٨٦ .

(٢) أوضحنا ذلك لدى تعرضنا إلى الناحية التاريخية في العهد الأيلخاني في تمهيد البحث في الصفحة ٩ .

(٣) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٠٣ .

(٤) الد يوه جي : كتابات الموصل المحررة (المحقق) ، ص ١٤٢ .

(٥) Herzfeld , Archäologisch Reise im Euphrat und Tigris , Band 1, PP. 22 - 24 , 11, PP. 249 - 263 .

(٦) يوسف ذنون : المرجع السابق ، ص ٢٢٩ .

(٧) أنظر الرسم : ١٧٣١ والصورة ١٩١ .

(٨) النص يتضمن المباركات التالية : ((هذا ما اجتهد في تجديده هذه الحضرة الشريفة العبد الفقير إلى الله تعالى وابتغاء لرضائه ، الحاجي ابراهيم بن علي خسادام الحضرة المقدسة تقبل الله عمله وذلك في ١٠٠)) (سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٠١) ، ذنون : المرجع السابق ، ص ٢٢٩ .

ويظهر أن التجديد شمل المدخل الذي كان يحمل ركنه الأيمن اسم الشخص المذكور، وكذلك الشريط الكتابي كما يربنا. أما الأفريز الزخرفي فعلى الأرجح يعود إلى العهد الأتابكي لأن طريقة تكوينه وعناصره الزخرفية ودقة تنفيذه (١) مماثلة تماما للأفريسز المماثلة التي تتوج كل من محرابي مزار الإمام يحيى بن القاسم نفسه (٢٣٧هـ) (٢) ومزار الإمام عيون الدين (٦٤٦هـ) (٣) ، بينما الزخارف المماثلة التي تتوج محراب مزار بنجة علي (٦٨٦هـ) من العهد الأيلخاني فدونها بالدقة الفنية (٤) .

ب . الحاجي : لقب محور من اللقب المرادف (الحاج) الذي كان يطلق عرفا على من أدى فريضة الحج إلى بيت الله الحرام بمكة . وكان يطلق في عصر المماليك على مقدمي الدولة ومهتاريه البيوت وأمثالهم ، وإن لم يكونوا قد حجوا (٥) .

ح . الخادم : لقب يرد في المكاتبات يعبر به صاحب الكتاب عن نفسه ، وهو بهــذا يبين الصلة بين المكتوب عنه والمكتوب إليه ، ويسمى في مصطلح الكتاب (الترجمة) . وكان استعمال (الخادم) يفلح في الترجمة إذا كانت المكاتبة مرسلة عن أحد الملوك إلى ديوان الخلافة . وربما وصف (الخادم) أحيانا بصفة (المخلص) . وقصد استعمال لفظ (الخادم) في تكوين بعض الألقاب المركبة مثل (خادم بيت الله المقدس) و (خادم الحرمين الشريفين) (٦) وفي نصناورد بصيغة (خادم الحضرة) (٧) ، وربما يقصد به القائم برعايتها وإدارة شؤونها والمشرف على أعمالها .

(١) أنظر الرسوم : ٧٢٩ - ٧٢٧ ، ٧١٤ .

(٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٦٧ ؛ أنظر الرسوم : ٧٣٠ ، ٧٣٢ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٢٨٢ ؛ أنظر الرسوم : ٧٣٣ ، ٧٣٥ .

(٤) أنظر الرسوم : ٧١٣ ، ٧١٨ ، ٧٢٠ .

(٥) د . حسن الهاش : المرجع السابق ، ص ٢٥٢ ، ٢٥١ .

(٦) المرجع نفسه ، ص ٢٦٦ ، ٢٦٧ .

(٧) أنظر الرسم : ١٧٣١ والصورة ١٩١ .

٤- أفريز مدرسة بدر الدين لؤلؤ

أ. الأفريز المعروض في متحف الموصل

يتألف هذا الأفريز من قطعتين مستطيلتين من الرخام الأزرق معروضتان بمتحف الموصل تحت رقم (١٠٢٩ أ - ب) (١) . ولم يدرس هذا الأفريز في السابق باستثناء نشر صورة إحدى القطع المكونة له (٢)

فالقطعة الأولى طولها (١٢٩ سم) وعرضها (٧٥ سم) وشخنها (٦ سم) ، بينما الثانية طولها (١٣١ سم) وعرضها (٧٧ سم) وشخنها (٦ سم) . وقد طمعت القطعتان بزخارف وكتابات من الرخام الأبيض (الصدف) متشابهة نظرا لمودتهما إلى أفريز واحد منذ الأصل . فقد شغل القسم الأعظم من كل قطعة بزخارف هندسية نفذت (خيوط ضرب) التي تعتمد في تكوينها على امتداد وانكسار وتداخل الخطوط الأفقية والمائلة (رسم ١١٩٩) ، ونتج عن ذلك عدد من الأشكال الهندسية المختلفة كالأطباق النجمية والمخاميس والسقاط وأغطيتهما والتاسومات والمثلثات وغيرها من الأشكال الهندسية الأخرى (٣) .

ويملو القسم المزخرف المذكور في القطعة الأولى شريط كتابي بالخط الكوفي المصفور عرضه (١٨ سم) يتضمن النص الآتي : (((١) لامام قسيم الدولة ناصر)) (٤) . وفي القطعة الثانية نجد أن الشريط الكتابي يملو القسم المزخرف المنوه عنه بصورة أفقية ثم ينحدر من جانبه بصورة عمودية ويتضمن النص التالي : ((ملك امرا الشرق والغرب ابو الفضائل حسام أمير المؤمنين)) (٥) .

ويلي الشريط الكتابي المذكور في كل قطعة أفريز من الزخارف الهندسية عرضه (١٢ سم) تكون من تداخل أنصاف المضلعات وتقاطعيها ، ونتج عن ذلك عدد من الأشكال الهندسية أهمها نجيمات ثمانية كاملة ونصفية وتاسومات (٦) .

(١) أنظر الرسوم : ١١٩٧ ، ١١٩٨ ، والصور : ١٦٤ ، ١٦٥ .

(٢) الديوه جي : اعلام الصنائع الموصلة ، ص ٥٥ .

(٣) أنظر الرسوم : ١١٩٧ ، ١١٩٨ ، ١٢٠١ ، ١٢١٥ .

(٤) أنظر الرسم : ١١٩٧ والصورة ١٦٥ .

(٥) أنظر الرسم : ١١٩٨ والصورة ١٦٤ .

(٦) أنظر الرسوم : ١١٩٧ - ١١٩٩ ، والصور : ١٦٤ ، ١٦٥ .

المبطن لجدرانها الداخلية في مزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) (١) ، وكذلك وردت في شريط قره سراي (٦٣٠ هـ) (٢) ، واللوح التذكاري المنسوب الى باب المصراق (٦٤١ هـ) (٣) . ولما كان معشر القطميين الممثلين للأقريز المنطقة المحصورة بين باسطابية ومزار الامام يحيى بن القاسم على ساحل نهر دجلة (٤) ، لذا نرجح أن هاتين القطميين كانتا تبطنان أحد الأقسام الداخلية لعمارة تعود الى بدر الدين لؤلؤ نفسه . وما أن المؤرخين قد أشاروا الى بناء مدرسة من قبل بدر الدين تقع على شاطئ دجلة تعرف بالمدرسة الهدرية (٥) ، لذا نرجح أن هذه المنطقة التي اكتشفت فيها قطعنا الأقريز هي المكان الأصلي لتلك المدرسة ، وانهما كانا يبطنان أحد أقسام جدرانها الداخلية كما أوردنا . ونستبعد بنفس الوقت رأى الديوه جي القائل بأن بدر الدين لؤلؤ بنى مشهدا داخل هذه المدرسة (٦) ، ويقصد به مزار الامام يحيى بن القاسم .

ومما يؤسف له أن المؤرخين الذين أشاروا الى بناء المدرسة الهدرية من قبل بدر الدين لؤلؤ لم يذكروا تاريخ الانشاء ، ولكن الرواية التي أوردتها ابن كثير فسي معرض كلامه عن أحداث سنة (٦١٥ هـ) من أن أبا المظفر محمد بن علوان بن مهاجر الموصل المتوفي في السنة المذكورة كان يقوم بالفتوى والتدريس بالمدرسة الهدرية (٧) تثبت بصورة جازمة بناء المدرسة قبل هذا التاريخ . ولما كان ظهور بدر الدين لؤلؤ على المسرح السياسي في مدينة الموصل في عهد نور الدين أرسلان شاه الأول (٥٨٩ هـ - ٦٠٧ هـ) كمدير لأمر دولته (٨) ، نستنتج بأن المدرسة لم تكن قبل سنة (٥٨٩ هـ) ،

(١) أنظر الرسم : ١٧٠٤ والصورة ١٨٤ .

(٢) أنظر الرسم : ١٦٦٩ والصورة ٢٠٤ .

(٣) أنظر الرسم : ١٣٠٨ والصورة ٢١٢ .

(٤) أنظر الرسم : ٢٣ رقم (٢٤١) .

(٥) ابن الفوطي : الحوادث الجامعة والتجارب النافعة في المائة السابقة ، ص ٣٣٢ ؛ ابن كثير : البداية والنهاية في التاريخ ، ح ١٣ ، ص ٨٢ .

(٦) الديوه جي : الموصل في العهد الاتابكي ، ص ١٤٧ ، ١٤٩٦ .

(٧) ابن كثير : المرجع السابق ، ح ١٣ ، ص ٨٢ .

(٨) بينا ذلك في الصفحة ٥ من تمهيد البحث لدى تعرضنا الى تاريخ الموصل فسي العهد الاتابكي .

وإذا أخذنا بنظر الاعتبار أن بدر الدين لؤلؤ كان مملوكا لنور الدين أرسلان شاه (١)،
عندها نستبعد بناء المدرسة في فترة حكم هذا الماهر، وذلك لورود القاب ضمن نص
الأقريز المنوه عنه تدل على الاستقلال شبه التام، وخاصة بالملوك كلقب (ملك امراء
الشرق والغرب) و (حسام امير المؤمنين) إذ من غير المقبول أن يسمح نور الدين
لنفسه أن يتلقب مملوكه بهذه الألقاب. ولكننا من ناحية أخرى نرجح أن يكون بناء المدرسة
خلال حكم القاهر بن نور الدين (٦٠٧ - ٦١٥ هـ) لأنه كان قاصرا مما حدى بوالده
بوصاية بدر الدين عليه (٢). فرما استغل بدر الدين ذلك للاستئثار بالسلطة
والثقب إلى الخليفة، وما يؤكد هذا هو محاولته التخلص من أولاد الأتابكة بعد
موت القاهر الواحد بعد الآخر (٣) حتى استلم دفعة الحكم سنة (٦٣٠ هـ) (٤). فقد
ذكر ابن كثير عند تعرضه لاحداث سنة (٦١٥ هـ) ما نصه: ((جرت فيها خطوب
كبيرة بسبب موت مملوكها أولاد أرسلان شاه واحدا بعد واحد، وتلقب مملوك أبيهم
بدر الدين لؤلؤ على الأمور)) .

وبعد فغرى لزما علينا أن نشير إلى الألقاب الجديدة التي لم تردنا في النصوص
السابقة كلقب (قسيم الدولة) و (حسام امير المؤمنين) .

١- قسيم الدولة : قسيم بمعنى مقاسم . وكان يضاف إلى اللفظ بعض كلمات لتكوين القاب
مركبة مثل ((قسيم امير المؤمنين)) و (قسيم الدولة) وقد أطلق اللقب الأخير كلقب
خاص لناصر الملة أبي شجاع الب آق سنقر، في نص انشاء بتاريخ سنة ٤٨٠ هـ
في قلعة حلب، وكذلك لقب به أبو اسحاق ابراهيم ابن ملاعب الخاص في نص انشاء
بتاريخ سنة ٥٢٧ هـ في بانياس (٥). كما أطلق على أبي سعيد آقسنقر بن عبد الله
والد عماد الدين زنكي (٦) (مؤسس الدولة الأتابكية في الموصل) .

(١) ابن كثير : المرجع السابق، ص ١٣، ص ٧٩ .

(٢) بينا ذلك في تمهيد البحث في الصفحة ٥ لدى تعرضنا إلى تاريخ الموصل خلال
العهد الأتابكي .

(٣) ابن كثير : المرجع السابق، ص ١٣، ص ٧٩ .

(٤) اوضحنا ذلك في تمهيد البحث في الصفحة ٥ عندما نوهنا إلى الناحية التاريخية في
المدينة خلال العهد الأتابكي .

(٥) د . حسن الباشا : المرجع السابق، ص ٤٣٠، ٤٣١ .

(٦) أبو شامة المقدسي : الروضتين في أخبار الدولتين، ص ١، ص ٢٤ .

٢- حسام أمير المؤمنين : الحسام في اللغة السيف وهو من الحسم بمعنى القطع واستعمل هذا اللفظ ومركباته كلقاب فخرية . واضيف اللفظ الى كلمات أخرى لتكوين القاب مركبة مثل : (حسام الدين) و (حسام الدولة) و (حسام الدين) (١) و (حسام أمير المؤمنين) .

ومما يجدر التنويه اليه أننا وجدنا قطعة رخامية تمثل جزءاً لأفريز وجدت ضمن القطع الرخامية المكتشفة من قبل البعثة الأثرية التابعة لجامعة الموصل من نفس المنطقة التي وجدت فيها قطعنا الأفريز الذي نحن بصدد دراسته ولها علاقة بهما يبلغ طولها (٤٠ سم) وعرضها (٢٣ سم) وثخنها (٦ سم) طعمت بشريط كتابي من الرخام الأبيض عرضه (١٨ سم) بالخط الكوفي المضافور نصه : ((لعاملو ٠٠٠)) . يعلوه أفريز من الزخارف الهندسية المطعمة بالرخام الأبيض أيضاً تكونت من تداخل أنصاف المضلعات مما أدى الى تكوين اشكال هندسية متعددة من النجوم وأنصافها والتاسومات (٢) .

والذي لاحظناه على طريقة تطعيم الشريط والأفريز المذكورين في القطعة ودققة تنفيذها وكذلك نوعية الخط الكوفي المائل في الشريط ومميزاته الفنية ونوعية زخرفة الأفريز المتوج له وعناصرها وكيفية تكوينها تعد نسخة طبق الأصل لما كان عليه الحال في شريط وأفريز كل من القطعتين المذكورتين (٣) ، علاوة على ما تقدم فإن ثخن القطعة وعرض شريطها الكتابي وأفريزها الزخرفي تساوى تماماً نفس الأبعاد في ذينك القطعتين .

ويتضح لنا مما تقدم يقينا أن القطع الرخامية المنوه عنها تعود في الأصل الى أفريز واحد كان تابعا لمدرسة بدر الدين لؤلؤ .

وهكذا تمكنا بواسطة المخلفات الأثرية ، ومساعدة الروايات التاريخية من ازالة اللبس الذي حدث بخصوص تاريخ المدرسة المذكورة وموضعها الأصلي . كما جاءت هذه المخلفات الأثرية لتوثيق الروايات التاريخية القائلة بقيام بدر الدين لؤلؤ ببناء مدرسة كما مر بنا .

(١) د . حسن الهاشما : المرجع السابق ، ص ٢٥٨ .

(٢) أنظر الرسم : ١٢١٦ والصورة ١٥٤ .

(٣) أنظر الرسوم : ١١٩٧ ، ١١٩٨ والصور : ١٦٤ ، ١٦٥ .

بها • الأفريز الممرّوض بمتحف بغداد

توجد قطعة مستطيلة من الرخام الأزرق معروضة في المتحف العراقي ببغداد (١)
طولها (١٦٢ سم) وعرضها (٦٠ سم) وثقلها (٦ سم) • عثر عليها في جامع الامام
الباهر (٢) قبل نقلها الى المتحف المذكور •

وهيئة القطعة وطبيعة العناصر الفنية المنفذة عليها توحى يعود لها في بداية
الامر الى أفريز يؤزر الجدران الداخلية للعمارة العائدة اليها ، شأنه في ذلك شأن
أجزاء أفريز جامع الامام محسن (٣) ، والأفريز الممرّوض بمتحف الموصل (٤) والمنسوب الى
مدرسة بدر الدين لؤلؤ •

والقطعة شملت بزخارف وكتابات مطعمة من الرخام الأبيض • فالقسم الأعظم منها
طعم بجامة مفصصة بفصوص نصف دائرية ترتبط من الأعلى والأسفل بخطوط بواسطة
حلقة رابطة • وفي كل جانب من جانبها توجد بقايا حلقة رابطة تدل على وجود جامات
أخرى ترتبط معها • وتتخلل هذه الجامة كتابة بالخط الكوفي المصفور نصها (هذا) (٥)
ويتميز الخط هنا بتناسق الحروف وتناظر القائمة منها وانتهائها بانصاف نخيلية ذات
نصلين وهي بهذه المميزات ، علاوة على رسم الحروف نفسها كالالف والdal شبيهة تماماً
بذلك الخط الذي وجدناه من قبل في الأفريز المنسوب الى مدرسة بدر الدين لؤلؤ ،
ما عدا فرق واحد وهو أن تطعيم الكتابة واطار الجامة التي تحف بها هنا كان بمستوى
الأرضية (صورة ١٦٦) ، في حين وجدنا التطعيم في أفريز المدرسة المذكورة بارزا عن
الأرضية (صورة ١٦٤ ، ١٦٥) •

وقد حاول الفنان ملء الفراغ المتخلص بين حروف الكتابة التي تتخلل الجامة مسن
ناحية ، والموجودة في أطراف الجامة الخارجية من ناحية أخرى مطعمة بزخارف نهائية
على هيئة أغصان وأوراق ثنائية ومراج نخيلية ثلاثية •

(١) أنظر الرسم : ١٢٢٤ والصورة ١٦٦ •

(٢) احمد الصوفي : الآثار والمباني العربية الاسلامية ، ص ١١٤ •

(٣) أنظر الرسوم : ١١٦٨ - ١١٢٠ والصور : ١٤٩ - ١٥١ •

(٤) أنظر الرسوم : ١١٩٧ ، ١١٩٨ والصور : ١٦٤ ، ١٦٥ •

(٥) أنظر الرسم : ١٢٢٤ والصورة ١٦٦ •

ويتوج القسم المشتغل على الجامة المنوه عنها شريط كتابي عرضه (٢٨ سم) من الرخام الأبيض المطعم يتميز ببروزه عن الأرضية ، وخطه من نوع الثلث على طريقة ابن السكواب نصه : ((٠٠ م المسلمين قبا ٠٠)) (١) . وهذا النص كما هو ملاحظ غير كامل بسبب وجود حرف العطف الذي يسبق كلمة المسلمين وحرف الميم الأخير المنفصل الذي يتقدمه ، أضف الى ذلك وجود حرفا القاف الأولية والالف المتصلة به بعد الكلمة المذكورة . وهذه الحروف تمثل بقايا كلمتين ، الأولى منهما التي تنصدر النص هي (الاسلام) بدون شك التي كانت تمثل مع كلمة (المسلمين) لقبا مركبا ورد بصيغتين أحدهما (ركن الاسلام والمسلمين) كما هو موجود في نص مدخل مزار الامام عبد الرحمن كأحد القاب عز الدين مسعود بن مودود (٥٧٦ - ٥٨٩ هـ) ، كما ورد في نص الشريط المتوج لأقرئز حضرة مزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) ضمن القاب بدر الدين لؤلؤ (٢) . أما الصيغة الثانية للقاب السابق فقد وردت في شريط قره سراى على واجهة السور (٦٣٠ هـ) ضمن القاب بدر الدين لؤلؤ على النحو الآتي (عند الاسلام والمسلمين) (رسم ١٦٦٨) .

أما بقايا الكلمة الأخيرة من النص (قبا ٠٠) فهي الأخرى لا تعتمد كونها بالأصل (قاتل) أو (قاهر) بدلالة ورودها في نصوص المدينة الآتفة الذكر ضمن ألقابها المركبة . كما هو الحال في لقب (قاتل الكفرة والمشركين) (٣) ، و (قاهر المتمردين) أو (قاهر الخوارج والمتمردين) (٤) .

ونلمس بخط النص صفة تسلسل الكلمات وعدم تداخلها ، وثخن الحروف وترويس الأولية منها كالألف واللام وتشعير نهايات بعضها كالميم الأخير والألف الأولى وتمثل ظاهرة القطاع المحدث ، إضافة الى محاولة ملء الفراغ المتخلف بين الحروف بالخاراف النهائية المختلفة وحركات الشكل والزينة الخطية (٥) .

(١) أنظر الرسم : ١٢٢٤ والصورة ١٦٦ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٤٠٦ ، ١٦٩٦ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٤٠٨ ، ١٤٠٩ ، ١٦٦٨ ، ١٦٩٦ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٤٠٨ ، ١٦٦٨ ، ١٦٩٦ .

(٥) أنظر الرسم : ١٢٢٤ والصورة ١٦٦ .

ويؤطر الشريط السابق بالقطعة من الأعلى والأسفل أفريز رشيق عرضه (١٤ سم) من الرخام الأبيض المطعم بمستوى الأرضية تحدد خطوط رشيقة كما حدد الشريط نفسه من قبل (١) . وزخرفة هذا الأفريز تعتمد في تكوينها على مبدأ تكرار العناصر وتناوبها وتقابلها وتداورها حيث تبدأ من الأسفل بخصنين متقابلين يخرجان من ورقة نخيلية ثلاثية ثم يتفرع كل منهما إلى فرعين : العلوي منهما ينحني نحو محور الزخرفة ليدخل مع نظيره القادم من الجهة المقابلة عنصرا هلاليا شبيها بالمقبض ويفترق عنه في أعلى ذلك العنصر وينحني ثم يلتقي مع مشابهه الآتي من الجهة الأخرى مكونين ما يشبه القوس الثلاثي المفصص ليحف بالورقة النخيلية السابقة . أما الفرع الثاني السفلي فينتجه هو الآخر بانحناء نحو الداخل والأعلى ثم ينتهي بنصف ورقة نخيلية تحف هي الأخرى مع نظيرتها المقابلة بالورقة النخيلية وتتقاطع مع فصوص القوس المفصص السابق . وهكذا تتكرر العناصر الزخرفية بنفس التكوين حتى النهاية .

والشريط الكتابي في الأفريز كما اتضح لنا غير مؤرخ ، ولكننا نرجح عودته إلى العهد الأتابكي مستندين في ذلك إلى طريقة تدليم الكتابات والزخارف المشكلة من الرخام الأبيض بالدقة التي لم تترك أية فواصل بينها وبين الأرضية المطعمة عليها اختص بها العهد المذكور دون غيره (٢) . كما أن نوعية الألقاب الواردة في شريط الأفريز لم تظهر إلا في العهد ضمن القاب عز الدين مسعود ، ويدر الدين لؤلؤ كما بينا ، كذلك فإن دقة خط الثلث في هذا الشريط وتناسق حروفه وطبيعة زخارفه وبلوغه أقصى درجات تطوره لسم نموده في نصوص المدينة ، إلا في النصف الأول من القرن السابع الهجري (٣) . علاوة على ذلك فإن الخط الكوفي المضفور الذي يتخلل الجامة المفصصة في الأفريز لم يظهر بهذه الصورة ، إلا في الخط المائل المطعم على الأفريز المنسوب إلى مدرسة بدر الدين لؤلؤ (٦٠٧ - ٦١٥ هـ) كما بينا .

ولا بد لنا ونحن بصدد محاولتنا تأريخ الذي نحن بصدد دراسته أن نشير إلى قطعة من الرخام الأزرق طولها (٤٣ سم) وعرضها (٢٩ سم) وثقلها (٦ سم) تمثل جزءا من أفريز اكتشفناها البعثة الأثرية التابعة لجامعة الموصل من المنطقة المحصورة بين

(١) أنظر الرسم : ١٢٢٤ والصورة ١٦٦ .

(٢) تطرقنا إلى طرق التنظيم على الرخام لدى كلاً من عن أساليب تصنيع الرخام في تمهيد البحث في الصفحة ٤٣٩ ، ص ٤٠ .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٤٣ .

باشطابية ومزار الامام يحيى بن القاسم التي حددناها من قبل كموضع لمدرسة بدر الدين لؤلؤ .

والجزء الباقي من الأفريز تمثله القطعة الرخامية المذكورة عليه شريط كتابي يحيط به أفريز زخرفي من الأسفل . فالشريط عرضه (٢٨ سم) ، وهو نفس عرض شريط القطعة المثلثة للأفريز المنوه عنه ، ويظهر فيه بقايا كلمة دونت بخط الثلث على طريقة ابن الهواب المتميزة بامتلاء حروفها لم يسبق منها سوى حرفا الجيم الوسطي والسدال الأخير المتصل (٠٠ جد) (١) . وقد زخرفت الفراغات الكائنة بينهما بزخارف نباتية منها ورقة نخيلية ثلاثية وأنصاف أوراق نخيلية ذات تمرق نخيلي بارز تنبعث من أغصان حلزونية الحركة . وبقايا الكلمة هنا وزخارفها شكلت من الرخام الأبيض البارز على الأرضية . وهذه المميزات الفنية وطبيعية تطعيمها شبيهة تماما بما لمسناه في كتابات الأفريز السابق (٢) . أما الأفريز الزخرفي الموجود تحت الشريط السابق فيطابق تماما من حيث العرض ونوعية زخارفه وتكوينها الفني وعناصرها وطبيعة تطعيمها ذلك الأفريز السدي يحصر شريط القطعة السابقة (٣) .

ونتيجة لما تقدم يتأكد لدينا بما لا يقبل الشك أن القطعتين اللتين تطرقنا اليهما يمودان في الأصل الى أفريز واحد .

وبدلالة مناقشتنا لتاريخ قطعة الأفريز السابق الذي تمثله القطعة الاولى من ناحية ، والمكان الذي اكتشفت من قطعة الأفريز الثانية التي في متناول ايدينا من ناحية أخرى اللتين ترجعان الى أفريز موحد - كما ذكرنا - نرجح أنهما ترجعان الى أحد الأفاريز المهيطة للحيطان الداخلية في مدرسة بدر الدين لؤلؤ (٦٠٧-٦١٥ هـ) ، وأن القطعة الاولى نقلت من موضع هذه المدرسة بعد تداعيها في العصور اللاحقة الى جامع الامام الباهر ومن ثم نقلت الى المتحف العراقي ببغداد .

(١) أنظر الرسم : ١٢١٧ والصورة ١٥٥ .

(٢) أنظر الرسم : ١٢٢٤ والصورة ١٦٦ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٢١٧ ، ١٢٢٤ والصورة : ١٥٥ ، ١٦٦ .

والجدير بالذكر أن البعثة الأثرية التابعة لجامعة الموصل اكتشفت قطعة أخرى من الرخام الأزرق من نفس الموضوع المحدد للمدرسة الآتفة الذكر طولها (٢٠ سم) وعرضها (١٨ سم) وثخنها (٢ سم) على هيئة جامعة دائرية عليها آثار كتابة من الخط الكوفي المورق تتضمن بقايا حرفين هما السين الأولي والواو الموصول المتصل به (سو ٠٠) (١) من المحتمل أنها تمثل إحدى جامات الأفريز السابق أو على الأقل أفريزا آخر من نفس المدرسة ، نظرا لتماثل بعض مميزات الكتابة كالقطاع المحدب للحروف ونحتها من الرخام الأبيض المطعم بصورة بارزة على الأرضية ودرجة متقنة لم تترك أية فواصل بينها وبين الأرضية المطعمة عليها .

ج . الأفريزين المكتشفين من قبل الهيئة الأثرية في جامعة الموصل

١- الأفريز الأتابكي :

نشرت الهيئة الأثرية التابعة لجامعة الموصل خلال تنقيباتها في المنطقة المحددة لمدرسة بدر الدين لؤلؤ (٢) على قطعة من الرخام الأزرق الفاتح طولها (٣٣ سم) ، وعرضها (٢٢ سم) ، وثخنها (٦ سم) ، طسعت بأفريز زخرفي ، وشريط كتابي من الرخام الأبيض (٣) . فالأفريز الزخرفي يتكون من مزاج نخيلية ثلاثية الأنصال بهيئتين مختلفتين : الأولى ذات نصليين جانبيين يتميزان بالقصر وتدبب الرأس يعلوهما نصل ثالث يمتاز بصفائمه ورأسه التدبب . أما الهيئة الثانية من الأوراق فتتميز بنصليين جانبيين ينتهي رأس كل منهما بتكور على نفسه يعلوهما نصل ثالث على غرار النصل المماثل في الورقة السابقة ، ولكنه أصغر حجما . وقد رتبت هذه الأوراق بصورة متتالية ومتناوبة بعد ارتباطها من الأسفل بأغصان منحنية ويوجد ما يشبه الأشكال اللوزية في أسفل الأغصان التي تتصل بقواعد تلك الأوراق .

أما الشريط الكتابي فيتوج الأفريز الزخرفي السابق متضمنا بقايا كتابة بالخط الكوفي المورق بالتلف اليها بحيث لا يمكن التأكد من قراءتها بسهولة ، إذ ربما كانت تمثل الكلمة (الهم ؟) أو (هم ؟) .

(١) أنظر الرسم : ١٢١٨ والصورة ١٥٦ .

(٢) هي المنطقة المحصورة بين باسطابية وقوه سراي . أنظر الرسم : ٢٣ ، رقم (٢٦١) .

(٣) أنظر الرسم : ١٢٢٠ والصورة ١٦٠ .

والجد يز بالتوبيه أن تطعيم الشريط الكتابي كان بصورة بارزة في حين طعم الأفريز بمستوى الأرضية (الصورة السابقة) • والمحددات المطعمة سواء أكانت كتابية أم زخرفية فانها نفذت بصورة مثقنة الى درجة لا يمكن التفريق بينها وبين أرضية القطعة الرخامية المطعمة عليها ، الا بواسطة اختلاف اللون ، وكذلك بروزها عن الأرضية بالنسبة للكتابات • وهذه المزايا في التطعيم ودقته لم نعهد لها بهذه الصورة الا في أفريز الخرفسة الأثرية في جامع الامام محسن ^(١) المنسوبة الى مدرسة نور الدين ارسلان شاه (٥٨٩ - ٦٠٧ هـ) والأفاريز المنسوبة الى مدرسة بدر الدين لؤلؤ ^(٢) (٦٠٧ - ٦١٥ هـ) ، وهذا يدل على معاصرة الأفريز الذي نحن بصدد دراسته للأفاريز المذكورة وانسه يرجع الى الفترة الأتابكية • واذا أخذنا بنظر الاعتبار اكتشافه في المنطقة المحددة لمدرسة بدر الدين لؤلؤ عندها نرجع عودته بالأصل الى المدرسة المذكورة •

وتوجد قطعة أخرى من الرخام الأزرق الفانح طولها (٣٧ سم) وعرضها (٢٥ سم) وسمكها (٦ سم) اكتشفتها الهيئة الأثرية التابعة لجامعة الموصل من نفس الموقع والطبقة التي اكتشف منها الأفريز الذي نحن بصدد دراسته ، وربما كان لها علاقة به كما سيتضح لنا من خلال دراستها •

والقطعة كانت بحطمة قطعا ثلاثا (صورة ١٥٨) تمكنت من إعادة تجميعها وتثبيتها معالجها الفنية (صورة ١٥٩) • وقد طعمت بزخارف هندسية ونهائية من الرخام الأبيض بمستوى الأرضية وبدقة بحيث لم تترك أية فواصل بينها وبين الأرضية المطعمة عليها • وميزة التطعيم هذه لم نعهد لها الا في الفترة الأتابكية فاذا أخذنا بنظر الاعتبار اكتشاف القطعة من الموقع المحدد لمدرسة بدر الدين لؤلؤ - كما أسلفنا - عندها نرجع عودتها الى المدرسة المذكورة •

وتعتمد زخارف القطعة على تقسيم السطح الى مناطق هندسية بواسطة الخطوط المرئية ، ثم اشغالها بمناظر نهائية وهندسية ^(٣) • فالمنطقة المركزية التي تعد من أكبر المناطق اتخذت شكلا نجميا ثانيا طعمت بهيئة نجمية أيضا تكونت من تداخل

(١) أنظر الصور : ١٤٩ - ١٥١ •

(٢) أنظر الصور : ١٦٤ ، ١٥٥ - ١٦٦ •

(٣) أنظر الرسم : ١٢٢١ والصورة السابقة •

وانكسار وتقاطع الخطوط المنحنية، ويوجد في كل رأس من رؤوسها عنصر كروي تعلوه ورقة ثلاثية الفصوص، ولكن الذي نلاحظه في هذه الأوراق أنها اتخذت هيئتين : الهيئة الأولى تكونت من نصلين جانبيين بوضعية شبه أفقية يتميز كل منهما بطوله وانتهاء رأسه بتكور على نفسه يعلوهما نصل ثالث يتميز بعرضه وتدبب رأسه. أما الهيئة الثانية للأوراق فتتميز عن الهيئة الأولى بتضخم النصل العلوي وتدلى النصلين الجانبيين نحو الأسفل. وتحف بالمنطقة المنوه عنها مناطق جانبية شبه معينة شغلت بأوراق ثلاثية واشكال نجمية .

ولما كانت سطح الأفاريز المقسمة الى مناطق هندسية مشغولة بالزخارف الهندسية والنهائية تكون عادة أقسامها السفلى، كما في أفريز الغرفة الأثرية في جامع الامام محسن (١)، والأفاريز المنسوبة لمدرسة بدر الدين لؤلؤ (٢)، لذا نرجح أن هذه القطعة التي حاولنا التعرض اليها كانت في الأصل تمثل الأقسام السفلى لأحد الأفاريز المبطنة للحيطان الداخلية في مدرسة بدر الدين لؤلؤ المنسوبة اليها كما أوردنا. ونرجح أيضا نتيجة لذلك أنها كانت تمثل بالأصل الأقسام السفلى للأفريز الذي ما زلنا بصدد التنويه اليه. وما يؤكد ذلك نسبة القطعة والأفريز المذكورين الى عمارة واحدة هي مدرسة بدر الدين لؤلؤ، وتساوى شخنيهما البالغ (٦سم)، وتماثل مادتهما السيتي كانت من الرخام الأزرق الفاتح واكتشافهما في طبقة واحدة. وانسجام وحدائهما الفنية.

وقد اكتشفت الهيئة الأثرية التابعة لجامعة الموصل من موقع مدرسة بدر الدين لؤلؤ قطعة مستطيلة من الرخام الأزرق طولها (١٧سم) وعرضها (١٢سم) طعمت بمعينات من الآجر المزليج (صورة ١٦١). ومن المرجح أن القطعة المذكورة كانت توطن أحد الأشربة الكتابية التي كانت تنحج بعض أفاريز الحيطان الداخلية في العمائر، كما هو الحال في أفريز هيكل مارياشوعياپ في كنيسة مارأشعيا (٣).

وعلى الرغم من ندرة استعمال الآجر المزليج في التنظيم، إلا أن استعماله في تزجيج بعض العناصر المعمارية في العهد الأتابكي، كما هو الحال في قبة مزار الامام عون الدين (٦٤٦هـ)

(١) أنظر الرسوم : ١١٦٨ - ١١٧٠ والصور : ١٤٩ - ١٥١ .

(٢) أنظر الرسوم : ١١٩٧ ، ١١٩٨ ، ١٢٢٤ والصور : ١٥٥ ، ١٦٤ - ١٦٦ .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٦٨ .

من ناحية، واكتشاف القطعة من الموقع المحدد لمدرسة بدر الدين لؤلؤ من ناحية أخرى يحملنا على ترجيح هذه القطعة إلى المدرسة المذكورة .

٢- الأقريرز الايلخاني :

اكتشفت الهيئة الأثرية التابعة لجامعة الموصل في الطبقة الثانية من موضع مدرسة بدر الدين لؤلؤ قطعتين من الرخام الأزرق طعمت بزخارف وكتابات من الجهمس (١) .

فالقطعة الأولى طعمت بزخارف نباتية تتكون من الأغصان اللتوية وأنصاف الأوراق النخيلية ولا سيما الثنائية منها . ويعلمو هذه الزخارف شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ياقوت المستعصي تتضمن النص التالي : ((. . . (مقيم خالدين فيها أبدا إن الله) . . .)) (٢) . وتتميز كتابة النص برشاقة الحروف وبوجود الترويض المشفوع به (الزلف) في هامات بعض الحروف والتشعير في نهاياتها ، كما هو الحال في حرف الألف الأولى . كما استخدمت حركات الشكل كالفتحة والشدّة ، علاوة على بعض أشكال الزينة الخطية كالحيلة الهلالية .

وبما أن النص المذكور في الشريط قد تضمن بعض أجزاء الآية (٢٤) من سورة التوبة وحرف (الميم) الأخير من كلمة (مقيم) العائدة للآية (٢٣) السابقة لها ، لذا فمن المؤكد أن النص كان يتضمن الآيتين المذكورتين على أقل تقدير (يمشرونهم برحمة منه ورضوان وحنان لهم فيها نعيم مقيم) (٣) . خالدين فيها أبدا أن الله عنده أجور عظيم)) (٤) .

أما القطعة الثانية فيظهر فيها بقايا شريط كتابي مطعم بالجهمس خط بقلم الثلث على طريقة ياقوت المستعصي يتضمن النص الآتي : ((م حسابا)) (٥) . وهذا النص هو الآخر غير كامل لأنه تضمن الكلمة الأخيرة من الآية (٢٧) من سورة النبا وحرف الميم الأخير من الكلمة السابقة لها . ولهذا فمن المؤكد أنه كان يتضمن نص الآية

(١) أنظر الصورة : ١٦٦ ، ١٦٣ .

(٢) أنظر الصورة : ١٦٢ والرسم ١٢٢٣ .

(٣) التوبة : الآية ٢٣ .

(٤) التوبة : الآية ٢٤ .

(٥) أنظر الرسم : ١٢٢٢ والصورة ١٦٣ .

المذكورة بصورة كاملة : ((انهم كانوا لا يرجون حسابا)) . ومن المرجح أيضاً أن الشريط كان يتضمن بعض الآيات السابقة لهذه الآية لنوهدى معنا كاملاً .

ويمتاز الخط هنا برشاقة الحروف ومحاولة ملء الفراغ بواسطة حركات الشكل كالفتحة ، وهيئات الزينة الكتابية كالوردة الخطية ، إضافة إلى الأغصان النهائية الرشيقة التي تنتهي بتفرعات التوائية تشبه تماماً تلك الأغصان التي استخدمت لنفس الغرض في شريط اطار شباك حضرة مزار الامام محمد بن الحنفية (٧٣١ هـ) .

ويتوج الشريط المذكور أفريز رشيق من الزخارف النهائية المطعمة تعتمد في تكوينها على حركة الخصن الالتوائية التي تنشق منها أنصاف الأوراق الثنائية لتملأ المناطق المتكونة نتيجة تلك الحركة . والأفريز من هذه الناحية الفنية يشبه تماماً ذلك الأفريز المحيط بالشريط الكتابي الدائر على اطار الخارجي لشباك مسجد الامام ابراهيم المعاصر لشباك مزار الامام محمد بن الحنفية الآنف الذكر .

ومن المرجح أن كلا من القطعتين المذكورتين تعودان لأفريزين مختلفين ، وذلك لأن القطعة الثانية - كما مر بنا - قد توج شريطها الكتابي أفريز زخرفي^(١) ، بينما القطعة الثانية خلت من مثل ذلك الأفريز^(٢) .

ومن المعتقد أن القطعتين ترجعان إلى الفترة الثانية من العهد الأيلخاني استناداً إلى خط الثلث الذي نفذ وفق طريقة ياقوت المستعصي التي امتازت بها هذه الفترة ، علاوة إلى أسلوب التطعيم بالجس الذي أصبح من الصفات الفنية الهامة في العهد الأيلخاني^(٤) .

(١) أنظر الصورة ١٦٣ والرسم ١٢٢٢ .

(٢) أنظر الصورة ١٦٢ والرسم ١٢٢٣ .

(٣) تعرضنا إلى طريقة ياقوت المستعصي في خط الثلث عند دراستنا كتابات المداخل في الفصل الأول في الباب الأول في الصفحة ١٥٤ ، ١٥٥ .

(٤) تعرضنا إلى أساليب التطعيم على الرخام عند كلامنا عن أساليب تصنيع هذه المادة في تمهيد البحث في الصفحة ٣٩ ، ٤٠ .

٥ - أفريز مسجد الكوازين

لم يبق من هذا الأفريز سوى قطعة من الرخام الأزرق الفاتح طولها (٧٠ سم) وعرضها (٤٧ سم) ثبتت في الحائط الشرقي لفناء المسجد المذكور (صورة ١٥٢) .

وقد طمعت بجامة دائرية الشكل ذات أطمارين مزدوجين ترتبط من الأعلى بخطين مزدوجين أيضا بواسطة حلقة رابطة . وكانت الجامة مطعمة بكلمة ذهبت معظم حروفها مع الأقسام السفلى المفقودة من الجامة . ولكننا نستنتج من بقايا الحروف المنتهية للكلمة التي لازالت ماثلة للصيقل أنها طمعت بالخط الكوفي المضفور، وأن الفنان حاول تطعيم الفـ راغ المتخلف بين الحروف ، وكذلك كوشات الجامة من الخارج بأغصان حلزونية تنبثق منها الأوراق النخيلية الثلاثية وأنصاف الأوراق الثنائية (١) .

واسلوب التطعيم ومادته في هذه القطعة يرجعان لأفريز الذي كانت تمثله السـ السـ العهد الاتابكي ، وذلك لأن دقة تطعيم القطعة الى درجة لم تترك فيها الزخـ السـ ارف والكتابات المطعمة بينها وبين الأرضية المطعمة عليها أية فواصل تعد من أهم المميزات الفنية التي لم نمهد لها الا في الأفاريز المطعمة من ذلك العهد . كأفريز الغرفة الأثرية في جامع الامام محسن من عهد نور الدين ارسلان شاه (٢) (٥٨٩ - ٦٠٧ هـ) ومـ السـ الأفريز المنسوبة الى مدرسة بدر الدين لؤلؤ (٣) (٦٠٧ - ٦١٥ هـ) .

ونظرا للتشابه الكبير بين جامة الأفريز هنا وبين الجامات المماثلة في بعض أفاريز المدرسة الآنف الذكر (٤) نرجح أن هذه الجامة متأثرة ببهيات جامات تلك الأفاريز وربما كانت في الأصل عائدة لها، ثم نقلت في الفترات المتأخرة الى مسجد الكوازين .

وعلى أية حال فان الحائط الذي ثبتت فيه القطعة الحاوية للجامة في الوقت الحاضر لا ينم على مكانها الأصلي ، وذلك لحدائته من جهة ، ولأن مادة الرخام المنحوتة والمطعمة منه يتأثر بالامطار التي تكثر عادة في منطقة الموصل خلال فصلي الشتاء والربيع .

(١) أنظر الرسم : ١٢٣٣ والصورة السابقة .

(٢) أنظر الصور : ١٤٩ - ١٥١ .

(٣) أنظر الصور : ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٦٤ - ١٦٦ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٢١٨ ، ١٢٢٤ ، ١٢٣٣ والصور : ١٥٢ ، ١٥٦ ، ١٦٦ .

٦- أفريز كنيسة مارأشعيا

توجد قطعتان مستطيلتان من الرخام الأزرق الفاتح في هيكل مارايشوعيا في الكنيسة المذكورة . وقد طمعتا بزخارف وكتابات من الرخام الأبيض (١) .

فالقطعة الأولى طولها (٨٦ سم) وعرضها (٤٦ سم) طمعت بزخارف هندسية نفذت بطريقة (خيط ضرب) التي تعتمد في تكوينها على مد الخطوط المستقيمة والمنكسرة باتجاهات مختلفة وتداخلها وتقاطعها بعضها (٢) . فقد قسم سطح القطعة الى ثلاث مناطق : فالمنطقتان الجانبيتان متناظرتان يتخلل كلا منهما وحدات زخرفية منكسرة على هيئة نجميات ثمانية مزدوجة . أما المنطقة الوسطى فذات مساحة أكبر ، وتتكون زخرفتها من شكل نجمي ذي اثني عشر رأسا شبيها بالطبق النجمي .

ويظهر أن القطعة غير كاملة بدليل وجود بقايا نجميات غير كاملة في قسمها العلوي والسفلي سواء أكان ذلك في المنطقتين الجانبيتين أم المنطقة الوسطى .

أما القطعة الثانية فطولها (٥٢ سم) وعرضها (٣٨ سم) طمعت بشرائط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن البواب نفسه : ((أعطاك ربك فوق ما أطلعت)) (٣) والنص ترجمة مأخوذة من نصوص الزمير بمصر (٢٠ : ٥ أو ٣٧ : ٤) (٤) . ويمتاز خطه بظاهرة تسلسل الكلمات وعدم تداخلها وامتلاء الحروف وترويس هامات بعض الحروف كالالف والراء الأوليين ومحاولة ملء الفراغ المتخلف بين الحروف بالزخارف النهائية . وقد أحيط الشريط بأفريز مطعم من الممينات المتتابعة .

وطريقة التطعيم متماثلة في كلا القطعتين إذ طمعت عناصرهما الزخرفية والكتابية على الأرضية بمادة الرخام الأبيض على غرار ما وجدناه في جميع الأفريز المطعمة التي ترجع الى العهد الاتابكي (٥) ، ولكن الذي لاحظناه في تطعيم القطعتين وجود بعض الفواصل

(١) أنظر الرسوم : ١٢٣٨ ، ١٢٤١ والصور : ١٧٢ ، ١٧٣ .

(٢) أنظر الرسم : ١٢٣٨ والصورة ١٧٣ .

(٣) أنظر الرسم : ١٢٤١ والصورة ١٧٢ .

(٤) فرج رحو : ايشوعيا برقوقى وكتائسه ، ص ٣٩ ، ٤١ .

(٥) أنظر الصور : ١٤٩ - ١٥١ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٦٤ - ١٦٦ .

بين الوحدات المطعمة والأرضيات المطعمة عليها (١) . وهذا يعد ضعفا في عملية التطعيم لم نعهده الا في الفترة الأيلخانية الاولى كما هو الحال في تطعيم زخارف صدر محراب مزار بنات الحسن بعكس التطعيم في العهد الأتابكي الذي امتاز بدقته بحيث لم نجد أية فواصل بين الوحدات المطعمة وأرضياتها . ولما كان التطعيم بواسطة الرخام قد ساد خلال العهد الأتابكي والفترة الاولى من العهد الأيلخاني (٢) ، لذا نرجع نسبة القطعتين الى أحد المهدين المذكورين وان كان يميل ترجيحنا الى الفترة الأيلخانية الاولى نتيجة انعدام دقة التطعيم كما بينا . ونرجع بنفس الوقت عودتهما في الأصل الى أفريز واحد حيث ان القطعة الثانية ذات الشريط الكتابي كانت تملو القطعة الاولى ذات الزخارف الهندسية استنادا الى طريقة التطعيم التشابه في كليهما ونسبتهما الى فترة واحدة ، ووجودهما في موقع واحد ، وشيوع ظاهرة الأفريز الزخرفية المطعمة التي تتوجها الاشرطة الكتابية في مدينة الموصل .

(١) أنظر الصور : ١٧٢ ، ١٧٣ .

(٢) تعرضنا الى طرق تطعيم الرخام لدى تطرقنا الى هذه المادة في تمهيد البحث في

٧ - أفريز مسجد الشيخ شمس الدين (١)

يتكون هذا الأفريز من قطعتين من الرخام الأزرق طوله (١٦٠ سم) وعرضه (٢٦ سم)
يقع فوق محراب المصلى الحديث . وقد كان قبل ذلك متوجا لدخل المصلى المذكور .

وهو عبارة عن زخارف ممرية تتكون من مناطق متتابعة على هيئة المقرنصات المدببة
على ارضية غائرة يتخلل كل منها ورقة نخيلية ذات ثلاثة أنصال مقعرة يمتاز نصلها
الجانبين بالقصر وتدبب الرأس ووجود قيمان مجوفة في أسفلها ، ثم يعلوها النصل
الثالث الذي يمتاز بضخامته ورأسه المدبب مع وجود تجويف في أسفله (٢) .

ويتوج الأفريز شريط كتابي بخط الثلث على طريقة ابن الهوام نصه : ((بسم الله
الرحمن الرحيم . يسبشروهم رسهم برحمة منه ورضوان وجنات لهم فيها نعيم مقيم)) (٣) . خالد بن
فيها أبدا ان الله عنده أجر عظيم)) (٤) .

ونلمس في كتابة النصوص المميزات الفنية التالية :

- ١- ظاهرة تسلسل الكلمات وعدم تداخلها والقطاع المحدب للحروف .
- ٢- وجود الترويس في رؤوس بعض الحروف ولا سيما الأولية منها كالألف واللام ، وكذلك
وجود التشعير في نهاية حرف الألف الأولى ، علاوة على خروج ركزه من نفس الحرف
المتصل .

(١) يقع المسجد المذكور في محلة باب الجديد على شارع الفاروق (رسم ٢٣ ، رقم ٢٥) . وهو
من العمائر القديمة التي ترجع إلى العهد الاتيكي ، وقد جرت عليها تجديدات
وترميمات متعددة أدت على مر الزمن إلى فقدان معظم المعالم الأثرية فيها .
والنخطيط الحالي للمسجد يتألف من مصلى تعلوه قبة ويتقدمه رواق وإلى اليسار من
الرواق توجد غرفة غير منتظمة يدخل إليها من المصلى ، وتقع كذلك إلى اليمين من
الرواق غرفة ثانية على هيئة دهليز سرعان ما ينمطف خلف الحائط الجنوبي للرواق .
ويوجد سرداب عيق تحت الغرفة المذكورة ينمطف بدوره إلى الجنوب تحت المصلى
حتى منتصفه (الرسم ٣٣) . (الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٥٧ - ١٥٩) .

(٢) أنظر الصور : ١٩٣ ، ١٩٤ ، والرسم ١٢٥٩ .

(٣) التوبة : الآية ٢٣ .

(٤) التوبة : الآية ٢٤ .

٣- محاولة ملء الفراغ بواسطة الزخارف النباتية .

وعلى الرغم من عدم وجود ما يشير الى تاريخ الأفرز إلا أننا نرجح نسبه والشريط الذي يملؤه الى عهد بدر الدين لؤلؤ (٦٣٠ - ٦٥٧ هـ) ، لأن الأفرز المنحوتة على أرضيات مقمرة والمكونة من مناطق معمارية على هيئة الأقواس المتتابعة ذات الأوراق النخيلية الثلاثية ، والمتوجة بأشرطة كتابية بخط الثلث ، كما هو ملاحظ في أفرزنا لم تنتشر في الموصل ، إلا في تزيينات بداخل ترجع الى العهد المذكور ، مثل مدخل حضرة مزار الإمام عون الدين (١) ، ومدخل كنيسة البارحوديين (٢) ، ومدخل جامع عمر الأسود (٣) ، ومدخل مزار الإمام محمد بن الحنفية (٤) .

(١) أنظر الرسم : ١٢٤٩٠٤٢ .

(٢) أنظر الرسم : ١٢٥٤٠٤٦ .

(٣) أنظر الرسم : ١٢٥٢٠٥٠ .

(٤) أنظر الرسم : ١٢٥١٠٥٢ .

٨ - أفريز مزار الامام محمد بن الحنفية

لم يكن هذا الأفريز معروفًا ونشورًا من قبل ، وقد اكتشفته اثنا تنقيبي في الغرفة الغربية الواقعة الى يمين حضرة المزار (رسم ٢٨) .

ويتكون من أربع قطع من الرخام الأزرق الفاتح اللون ذات قطاع مقعر نحت عليها زخارف معمارية على هيئة مناطق متتابعة من الأقواس الصغيرة أو المقرنصات وشغل كل منها بورقة نخيلية ثلاثية الأنصال (١) .

ويشج القسم العلوي من الأفريز شريط كتابي بخط الثلث نصه : ((بسم الله الرحمن الرحيم . إنما يعمر مساجد الله) من آمن بالله واليوم الآخر وأقام الصلوة وآتى الزكوة ولم يخش) (٢) الا الله فعسى او (لك) (٣) .

والملاحظ على الآية القرآنية التي يتضمنها النص أنها غير كاملة حتى أن الكلمة الأخيرة (اولئك) فقدت بعض حروفها ، ولهذا فمن المرجح ان النص كان يتضمن ما تبقى من كلمات الآية (أن يكونوا من المهتدين) ليؤدي المعنى الكامل الذي دون من أجله ، وهذا يدل على فقدان بعض القطع الرخامية من مؤخرة الأفريز .

وتلمسنا بعض المميزات الفنية في خط النص أهمها :

١- الترويس المائل في رؤوس بعض الحروف الأولية كالالف واللام والباء ، ووجود التشعير في نهاية الالف الأولية (٤) .

٢- الشكل الخطي بالفتحة ، وكذلك الترين الخطي بالوردة الخطية والزخرفية النهائية (رسم ١٦٥٦) .

(١) أنظر الصورة : ١٩٢ والرسم ١٢٥٧ .

(٢) كذا في الاصل والمصحح يخش .

(٣) التوبة : الآية ١٨ . أنظر الرسوم : ١٦٥٢ ، ١٦٥٣ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٦٥٤ ، ١٦٥٥ .

٣- تراكم بعض الكلمات فوق حروف الكلمات التي تسبقها ، وذلك للقضاء على الفراغ المتخلف فوقها والاقتصاد في المساحة . ومن أمثلة ذلك وجود لفظ الجلالة فوق حرفي السين والميم من كلمة (بسم) ووجود نفس اللفظ فوق كلمة (من) ، وكذلك كلمة (مساجد) فوق كلمة (يعمر) وكلمة (بالله) فوق حرفي الميم والنون في كلمة (آمين) ، بالإضافة الى وجود كلمة (فمسي) فوق لفظة الجلالة (١) .

ومن المرجح أن الأفريز كان يتوج أحد المداخل الأثرية للمزار وان كنا لم نمش عليه ، وذلك لان معظم الأفريز المشابهة له وجدناها متوجة لمداخل انابكية أو رندية ذكرها لدى الكلام عن أفريز جامع الشيخ شمس الدين .

ولا يوجد ما يدل على تاريخ الأفريز ، كما أن العمارة التي وجد فيها مرت بآداب معمارية مختلفة لا يمكن التمويل عليها في هذا الخصوص ، ومع هذا فاننا نرجع عودة هذا الأفريز وشريطه الكتابي الى نفس الفترة التي ينسب اليها أفريز مسجد الشيخ شمس الدين الأتف الذكر ، وهي فترة حكم بدر الدين لؤلؤ (٦٣٠ - ٦٥٧ هـ) ، وذلك للتأثيل الكبير بين الأفريزين ، ولا سيما تكونهما من مناطق معمارية على هيئة الأقواس المتتابعة ونحتها على أرضية مقمرة ثم اشغالها بالأوراق النخيلية الثلاثية ، وكذلك تنويجها بأشرطة كتابية بخط الثلث .

ثانيا / الأفاريز الزخرفية الخالية من الكتابات

١- أفريز جامع جمشيد

اكتشفت في الجامع المذكور خمس قطع من الرخام الأزرق مطعمة بزخارف نباتية من الرخام الأبيض، أربع منها ثبتت على عتبة مدخل الجامع الغربي، وقطعة أخرى تقع في حائط الجامع إلى يمين الداخل من المدخل المذكور (١). وهي من المخلفات الأثرية التي نقوم بدراستها ونشرها لأول مرة.

والموضوع الزخرفي في هذه القطع يعتمد على مبدأ تكرار العناصر وتناوبها وتداورها وتقابلها إذ يبدأ من غصنين يخرجان من أسفل ورقة نخيلية ثلاثية ثم يتفرع كل منهما إلى فرعين ينتهي الأسفل بنصف ورقة ثنائية الأنصال تحف بالورقة النخيلية السابقة. بينما الفرع العلوي يتجه نحو الداخل والاعلى حتى يتصل مع نظيره القادم من الجهة المقابلة بواسطة عنصر هلالى ثم يفترق عنه وينحني نحو الأعلى والخلف على هيئة نصف قوس مفصص يكون لدى التقائه مع مثيله الآتي من الجهة الأخرى ما يشبه القوس الثلاثي المفصص. والملاحظ على هذه الأغصان وتفرعاتها هو تقاطعها عدة مرات أثناء اتجاهاتها المختلفة (٢).

وطريقة تطعيم العناصر الزخرفية هنا كانت بمستوى الأرضية وبدرجة مثقنة بحيث لم نجد أية فواصل بينها وبين الأرضيات المطعمة عليها، كما أن الموضوع الزخرفي ونوعية العناصر وطريقة وأسلوب التطعيم في هذه القطع مماثلا تماما لزخارف أحد الأفاريز المنسوبة إلى مدرسة بدر الدين لؤلؤ (٣).

وعلى هذا الأساس نرجح نسبة القطع التي نحن بصدد دراستها إلى المهد الأتابكي من جهة، ووجود تأثيرات فنية متبادلة بينها وبين أفريز المدرسة المذكورة المنوه عنه من جهة أخرى.

(١) أنظر الرسم : ١٢٢٥ - ١٢٢٨ والصور : ١٧٤، ١٧٥.

(٢) أنظر الرسوم السابقة.

(٣) أنظر الرسوم : ١٢١٧، ١٢٢٤.

ولما كانت جميع القطع ذات زخارف متشابهة كما اتضح لنا لذا نرجع عند ذلك عودتها
الى أفريز موحد في بداية الأمر ، وربما كان على هيئة أفريزين مزدوجين تفصلهما منطقة
عريضة صماء معتمدين في ذلك على هيئة أفريز القطعة المثبتة في حائط الجامع التي
يمين الداخل اليه من مدخله الغربي (الصورة ١٧٤) .

٢- أفريز مسجد الشيخ قاسم الرحمانى (١)

توجد قطعتان من الرخام الأزرق المطعم بزخارف هندسية من الرخام الأبيض^(٢) كانتا مثبتتين في حائط المصلى الداخلى بالمسجد الى يمين المحراب^(٣) ، ثم انتزعتا من موضعهما من قبل مديرية الآثار بعد تدرى أحوالهما وعرضتا فيما بعد في متحف الموصل .

ويظهر أن القطعتين كانتا تعودان بالأصل الى أفريز موحد نظرا لطبيعة زخارفهما الهندسية وأسلوب تطعيمهما وتساوى قياساتهما تقريبا .

فالقطعة الأولى د ب التلف الى بعض جوانبها^(٤) ، وهي مربعة الشكل طول ضلعها (٥٩ سم) وثخنها (٦٥ سم) ، طمعت بزخارف هندسية تتألف من منطقة مربعة ذات إطار عريض طعم بأشكال هندسية رباعية متكررة يتألف كل منها من أربع وحدات شبه مربعة ذات رأس مدبب يتجه نحو الخارج تدور حول مركز مربع ناتج من الأرضية المتخلفة بينها ، وتفصل بين هاتيك الأشكال عناصر مستطيلة ذات رأسين مدبيين ، ونتج عن ترتيب الأشكال المذكورة وتطعيمها وبعض الأرضيات المتخلفة بينها أشكال نجمية متكررة .

(١) يقع المسجد المذكور في محلة حوش الخان في الجهة الشرقية من مدينة الموصل قرب شارع نينوى . (الصوفي : الآثار والمباني العربية الإسلامية في الموصل ، ص ١٨) . ويعد من الأماكن القديمة التي تعود الى فترة الحكم الأموي . (يوسف ذنون : المرجع السابق ، ص ٢٣٣) . ويرى الصوفي أن المسجد من بقايا مدرسة الحر بن يوسف الصوفي سنة (١١٣ هـ) الذي كان واليا على الموصل في عهد الأمويين . (الصوفي : المرجع السابق ، ص ١٨) .

وعلى الرغم من الأهمية التاريخية والأثرية لموقع هذا المسجد فإن الترميمات والاهمال وعوامل الطبيعة فعلت فعلها فيه بحيث تحول الى كومة من الأنقاض وقبل ثلاث سنوات نقلت مديرية الآثار المخلفات الأثرية التي بقيت فيه . ولم يبق منه حاليا سوى أرضه التي غلت من المعالم الأثرية .

(٢) أنظر الرسوم : ١٢٢٩ و ١٢٣١ والصور : ١٦٧ و ١٦٨ .

(٣) الصوفي : المرجع السابق ، ص ٢٢ .

(٤) أنظر الرسم : ١٢٢٩ والصورة ١٦٧ .

القطعتين اللتين نحن بصدد دراستهما الى المهد الأثابكي ، ولكننا إذا أخذنا بنظر الاعتبار بساطة الوحدات الزخرفية وكبر حجمها عما كانت عليه في المهد الأثابكي ، عندها يمكن نسبة القطعتين الى الفترة الأيلخانية الأولى التي امتدت اليها طريقة التطين بواسطة الرخام ، كما هو الحال في محراب مزار بنات الحسن (صورة ٤٨) .

٣ - أفريز مزار أم التسمية

وجدت قطعة مستطيلة من الرخام الأزرق (٤٥ x ٢٤ سم) فوق المئذنة السفلى لمدخل
حضرة المزار المذكور ، وهي من المخلفات الأثرية التي تدرس وتُنشر لأول مرة .

وقد طمعت القطعة بوحديات وأشكال هندسية من الرخام الأبيض طمعت داخل أشكال
هندسية أخرى نتجت من الأرضيات المختلفة بين القطع المطعمة نفسها ، وادى كل ذلك
الى تكوين عدد من النجيمات الثمانية يكتنف بعضها البعض الآخر (١) . وقد وجدنا
مثل هذا التكوين الفني في السابق في بعض الأفاريز المنسوبة الى مدرسة بدر الدين
لؤلؤ (٢) ، وأفريز هيكل مارايشوعيا في كنيسة مارأشعيا (٣) .

ومن المحتمل ان القطعة كانت تمثل في الهداية جزء من أحد الأفاريز المبطنة
للجدران الداخلية في العمارة ، شأنها في ذلك شأن جميع الأفاريز المطعمة التي
تطرقنا اليها فيما سبق .

وطريقة تطعيم الأرضيات الرخامية بوحديات رخامية أخرى مضايرة باللون ظهرت في
المدينة خلال العهد الآتابكي وامتدت الى الفترة الأيلخانية الاولى ، ثم توقفت عندها (٤) .

ونتيجة لوجود ظاهرتين فنييتين في قطعنا هنا : دقة تطعيم زخارفها السـمـيـة
اقتصرت على العهد الآتابكي ، وكذلك بساطة تلك الزخارف التي توجي يعودتها الى العهد
الأيلخاني ، لذا نميل الى نسبة هذه القطعة الى العهد الآتابكي ، أو الفترة الاولى من
العهد الأيلخاني ، وان كان يميل ترجيحنا الى العهد الأول .

(١) أنظر الرسم : ١٢٤٠ والصورة ١٥٢ .

(٢) أنظر الرسوم : ١١٩٧ ، ١١٩٨ والصور : ١٦٤ ، ١٦٥ .

(٣) أنظر الرسم : ١٢٣٨ والصورة ١٧٣ .

(٤) تطرقنا الى ذلك لدى الكلام عن طرق تطعيم الرخام في الموصل في تمهيد البحث
في الصفحة ٣٩ ، ٤٠ .

٤ - أفريز جامع الامام محمد بن

اكتشفت خلال تحسسي لجدران الغرفة الأثرية في الجامع المذكور قطعتين من الرخام الأزرق متهتين في الحائط الشرقي تعود لأفريز واحد (الصورة ١٤٨) ، يبلغ طول القطعة الأولى (٨٠ سم) وعرضها (٦٢ سم) ، بينما طول الثانية (٦٢ سم) وعرضها (٦٠ سم) (الصورة ١٤٨) .

ويتوج القسم العلوي من كل قطعة أفريز ان رشيقان تفصل بينهما منطقة عريضة صماء . وقد زخرفا بزخارف متشابهة طمعت بواسطة الجبس يعتمد موضوعها الزخرفي على حركة الفصن اللتوائية التي تنبثق أثناء أوراق ثنائية الانحصال تشغل كل منها احد المناطق شبه الدائرية التي كونها الفصن نفسه أثناء حركته (١) .

ونرجح نسبة القطعتين المكونتين للأفريز الذي نحن بصدده التنويه عنه إلى الفترة الأيلخانية الثانية ، وذلك لأن طريقة التنظيم بالجبس اقتضت على الفترة المذكورة من ناحية ، ولأن زخارف الأفريز تماثل من حيث الموضوع الزخرفي ونوعية العناصر وطريقة التنظيم ، وادته ذلك الأفريز الذي وجدناه من قبل يحف بالشریط الكتابي الدائر على الإطار الخارجي لشباك مسجد الامام ابراهيم المنسوب إلى الفترة المذكورة (٢) .

(١) أنظر الرسم : ٩١١ والصورة السابقة .

(٢) أنظر الرسم : ٩١٠ والصورة ٧١ .

٥ - الأفاريز المعروضة بمتحف الموصل

توجد ست قطع رخامية في المتحف المذكور تعود بالأصل الى ثلاثة أفاريز مختلفة . بعضها تضمن زخارف نافرة (١) ، والبعض الآخر تضمن زخارف مطعمة (٢) .

أ . القطع الرخامية ذات الزخارف النافرة :

توجد ثلاث قطع رخامية مزخرفة بهذا النوع من الزخارف منها قطعتان مستطيلتان تشابهان تماما من حيث التكوين الزخرفي ونوعية العناصر واسلوب تنفيذها وميزاتها الفنية ، علاوة على تساوى القياسات اذ يبلغ طول كل قطعة (٩٣ سم) وعرضها (٤٩ سم) وثخنها (١٣ سم) .

وزخارف كل قطعة تتكون من خطوط عريضة مضلعة القطاع تقاطعت مع بعضها فكانت صفين من المناطق المفصصة الرباعية بوضعية عمودية يحصران بينهما صفا آخر من المناطق شبه النجمية كما يحف من الخارج صفا آخر مكون من أنصاف المناطق شبه النجمية . وأحيط التكوين الزخرفي المذكور بخطين مزدوجين يرتبطان مع بعضهما بحلقات رابطة (٣) .

ويتألف كل صف من صفي المناطق الرباعية من أربع مناطق تشغل كلا من المنطقتين العليا والسفلى وردة ربيع موصلية مقمرة الفصوص ، بينما شغلت كل منطقة من المنطقتين الجانبيتين بوردة مقببة ذات فصوص حلزونية . أما الصف الوسطي من المناطق شبه النجمية فشغلت كل منطقة من مناطقه الثلاث بوردة ربيع موصلية تتميز بكبر الحجم نتيجة اتساع المناطق التي شغلتها . وبالنسبة للمناطق النصفية المحصورة بين المناطق المفصصة الرباعية واطار القطعة الخارجي فشغلت بهيئات هندسية ذات اشكال رباعية وشبه مستطيلة (٤) .

ونفذت جميع المناطق والعناصر التي تشغلها بواسطة اسلوب الحفر البارز الرأسي .

(١) أنظر الرسوم : ١٢٦٧ ، ١٢٧٠ والصور : ١٢٦ ، ١٢٧ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٢٣٤ - ١٢٣٦ والصور : ١٦٩ - ١٧١ .

(٣) أنظر الرسم : ١٢٧٠ والصورة ١٢٧ .

(٤) أنظر الرسم والصورة السابقة .

والقطعتان لا تحملان تاريخاً مدوناً ، ولهذا سنتبع طريقة الدراسة المقارنة لرد الأفريز الذي تؤولفانه الى أقرب عهد يرجع اليه .

فالخطوط المعرّضة ذات القطاع المضلع التي ترتبط مع بعضها بحلقات رابطة لسم نمهدّها في الموصل الا في النصف الأوّل من القرن السابع الهجرى في عهد بدر الدين ، كما في اطار مدخل مزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) (١) ، كما أن عناصر وريادات الربيع الموصلية (البابونج) ، وكذلك الوريدات المقببة ذات الفصوص الحلزونية كانت من أهم العناصر الزخرفية التي ظهرت لأول مرة في العهد الاتاكي منذ النصف الأوّل من القرن السابع الهجرى وانتشرت خلاله بكثرة ، كما هو الحال في مدخل حضرة المزار الآنف الذكر ، ومدخلي جامع الامام الباهر وكنيسة المارخوديني المعاصرين له ، وأفريز حضرة مزار الامام يحيى بن القاسم (٦٣٧ هـ) (٢) ، ثم امتدت الى بعض خلفات الفترة الاولى من العهد الأيلخاني ، كما في زخارف تنويجة محراب مزار بنجة علي (٦٨٦ هـ) (٣) ، ومحراب جامع الفخرى وطاقة بيت الشهداء في كنيسة مار أشعيا .

أما المظاهر الفنية لزخارف القطعتين ، كتفذيها بواسطة الحفر الرأسي ، وكبر حجم العناصر وانعدام الرشاقة فيها ، واتساع ارضياتها وزيادة غورها لم نمهدّها بصورة واضحة وجلية الا في مخلفات العهد الاتاكي من فترة بدر الدين لؤلؤ ، كما في تنويجات محرابي مزار الامام يحيى بن القاسم (٦٣٧ هـ) ، ومزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) (٤) . ثم امتدت بعد ذلك الى الفترة الاولى من العهد الأيلخاني ، كما في تنويجة محراب مزار بنجة علي الآنف الذكر (رسم ٧١٣) .

وعلى هذا الأساس اصحت العناصر الزخرفية والمميزات الفنية واسلوب التنفيذ لزخارف القطعتين اللتين نحن بصدد دراستهما مماثلة لزخارف مخلفات أثرية يرجع بعضها الى العهد الاتاكي في فترة بدر الدين لؤلؤ ، والبعض الآخر يرجع الى الفترة الاولى من العهد الأيلخاني . لذا ارجع نسبة قطعتي الأفريز الذي نحن بصدد

(١) أنظر الرسم : ٤٢ والصورة ١٣ .

(٢) أنظر الرسوم : ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٧١٤ .

(٣) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ٧١٣ .

(٤) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٣٧ . أنظر الرسوم : ٧١٦ ، ٧١٧ .

التنويه عنه الى احدى الفترتين من المهددين المذكورين .

أما القطعة الثالثة التي تتضمن زخارف نافرة فهي الأخرى من الرخام الأزرق ذات هيئة مستطيلة طولها (٨٩ سم) ، وعرضها (٣٥ سم) ، وشخنها (٦ سم) . ويسمى هذا التكوين الفني لزخارفها على مبدأ التناظر التمثيلي حيث يبدأ موضوعها الزخرفي من محور على هيئة عنصر كأسى ذو بطن مجوفة منفوخة يستدق من الأعلى ليحمل ورقة نخيلية محورة ذات اتصال جانبيه وسفلى صغيرة تنتهي رؤوسها بتكرورات على نفسها ، بينما النصل العلوى تميز بتجويفه وأتخاذ رأسين مدبيين على هيئة الرؤوس النجمية (١) . ومثل هذا المنصر وجدناه من قبل في زخرفة صدر محراب الجامع الأموى (٥٤٣ هـ) (٢) ، وإن كان في تلك الزخارف يتميز برشاقته .

ويخرج من أسفل المنصر المذكور غصنان ينحني كل منهما نحو الخارج والأعلى ثم يقترب من المحور حتى يلتقى معه في محور الزخرفة ، ثم سرعان ما ينشطر عنه ويتجه نحو الخارج والأعلى .

ولم ينته الموضوع الزخرفي عند هذا الحد بل يخرج من بطن المنصر الكأسى المحورى قاعدة كثرية يخرج منها غصنان يتجه كل منهما نحو الخارج ثم يتفرع الى فرعين : أحدهما يتدلى نحو الأسفل وينتهي رأسه بتكرور على نفسه ، أما الآخر فيتجه نحو الأعلى ثم تنشق منه نصف ورقة مفصصة ذات قاعدة كأسية ، ويحدها يواصل الفرع سيرا ويتفرع بدوره الى فرعين أحدهما ينحدر نحو الأسفل والآخر يتجه نحو الداخل والأعلى حتى يتصل مع فرع الفصن المناظر القادم من الجهة الثانية ليحمل معه عنصرًا كأسيا على غرار المنصر الأول في أسفل الزخرفة لم يظهر منه سوى أقسامه السفلى ، بينما أقسامه العليا ذهبت مع القسم المفقود من القطعة (٣) .

ومن أهم الظواهر الفنية التي تلمسناها في هذه القطعة هي قلة رشاقة العناصر والغور الموجود داخل الاتصال والأغصان ، واتساع أراضيها وزيادة غورها ، وتنفيذها

(١) أنظر الرسوم : ١٢٦٧ ، ١٢٦٨ ، والصورة : ١٢٦٨ .

(٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٧ ، رسم ١٣ . أنظر الرسوم : ١٢٦٦ ، ١٢٦٩ .

(٣) أنظر الرسم : ١٢٦٧ ، والصورة السابقة .

بواسطة الحفر الرأسي ، وانتهاء الأتصال بتكورات على نفسها (١) . وبما أن معظم الظواهر الفنية المذكورة قد تمثلت في زخارف القطعتين السابقتين (٢) ، لذا نرجسح نسبتها الى نفس المهد الذي نسبت اليه هاتيك القطعتين .

ب . القطع الرخامية المطلعة :

توجد في متحف الموصل ثلاث قطع من الرخام الأزرق الفاتح مجهولة المعثر تبلغ طول القطعة الاولى (٦٢ سم) وعرضها (٣٤ سم) وثخنها (٢٨ سم) . بينما يبلغ طول القطعة الثانية (٤٦ سم) وعرضها (٣٥ سم) وثخنها (٢٨ سم) . أما القطعة الثالثة فبلغ طولها (٤٢ سم) وعرضها (٣٢ سم) وثخنها (٢١ سم) .

وبما لا شك فيه أن القطع الثلاث كانت ترجع بالأصل الى أفريز واحد نظرا لتجانس زخارفها من حيث : التكوين الفني ، وطبيعة العناصر ، وأسلوب التنفيذ (٣) .

فزخارف كل قطعة تعتمد في تكوينها على طريقة (خيط ضرب) وفادها مسد الخطوط الهندسية المستقيمة باتجاهات مختلفة بواسطة الخيط أو ما يعض عنه وفسق أسس هندسية دقيقة ، وهنا سلكت الخطوط اتجاهات عمودية ومائلة ، ثم تقاطعت فيما بينها مكونة أشكالا هندسية مختلفة كاللوزات والمضلعات والمعينات تتجمع حول مراكز معينة ، ثم تتكرر فيما بعد لتشغل جميع سطوح القطع الرخامية المطلعة لها .

وقد نفذت الزخرفة بطريقة التطعيم ، إذ طعمت جميع عناصرها الآتفة الذكر بالرخام الأبيض ، بينما الخطوط المتخلفة بينها من الأرضية أصبحت بمثابة أطر لها .

ولما كانت طريقة التطعيم بالرخام قد ظهرت في مدينة الموصل خلال العهد الآتابكي ، ثم امتدت الى الفترة الاولى من العهد الأيلخاني وتوقفت عندها ، لذا يكون في حكم المؤكد عودة الأفريز الذي تكون القطع التي في متناول دراستنا الى أحد المهدين المذكورين . ولكننا نرجع عودة الأفريز الى الفترة الاولى من العهد الأيلخاني آخذين بنظر الاعتبار عدم دقة التطعيم التي تمثلت في وجود بعض الفواصل الموجودة

(١) أنظر الرسم والصورة السابقة .

(٢) أنظر الرسم : ١٢٧٠ والصورة ١٧٧ .

(٣) أنظر الرسم : ١٢٣٤ - ١٢٣٦ والصور : ١٦٩ - ١٧١ .

بين الأشكال المطعمة والأرضيات المختلفة بينها ، وهي الصفة التي عهدناها من قبل في زخارف مطعمة بنفس الطريقة تعود الى الفترة المذكورة ، كزخارف صدر محراب مزار بنات الحسن (١) ، وزخارف أحد أفاريز كنيسة مارأشعيا (٢) . بينما الزخارف المطعمة بنفس الأسلوب والمادة في العهد الأتابكي بلغت الدقة فيها أوج عظمتها الى درجة لا يمكن فيها تمييز الأشكال المطعمة عن الأرضيات الفاصلة بينها الا بواسطة اختلاف اللون ، وذلك لانعدام الفواصل المختلفة بينها . وبين تلك الأرضيات نهائيا . وخسیر مثال على ذلك أفريز جامع الامام محسن (٥٨٩ - ٦٠٧ هـ) (٣) . والأفاريز المنسوبة الى مدرسة بدر الدين لؤلؤ (٦٠٧ - ٦١٥ هـ) (٤) .

-
- (١) أنظر الصورة : ٤٨ والرسوم : ١٢٤٢ - ١٢٤٤ .
 - (٢) أنظر الصور : ١٧٢ ، ١٧٣ والرسوم : ١٢٣٨ ، ١٢٤١ .
 - (٣) أنظر الصور : ١٤٩ - ١٥١ والرسوم : ١١٦٨ - ١١٧٠ .
 - (٤) أنظر الصور : ١٦٤ ، ١٦٥ والرسوم : ١١٩٧ ، ١١٩٨ .

٦- أفريز مدرسة بدر الدين لؤلؤ

اكتشفت الهيئة الأثرية التابعة لجامعة الموصل من موقع مدرسة بدر الدين لؤلؤ قطعة مستطيلة الشكل (١١٠ x ٥٦ سم) من الرخام الأزرق الداكن نحتت عليها زخارف نباتية بواسطة أسلوب الحفر البارز الرأسي (١) . يعتمد موضوعها الزخرفي على مبدأ تتابع العناصر وتناوبها وتقابل بعضها وتدابير البعض الآخر، حيث يبدأ من ورقة نخيلية ثلاثية الاتصال يخرج من أسفلها غصنان يتجسها نحو الخارج بصورة منحنية، ثم ينقسم كل غصن إلى فرعين يلتوى العلوى منهما ويتقاطع مع نظيره الآتي من الجهة المقابلة مكونا معه منطقة دائرية تشغلها ورقة مفصصة، وبعد ذلك يفترقان نحو الجانبين حتى ينتهي كل فرع بنصف ورقة ثنائية يستدق نصلها العلوى ويتصل مع نظيره القادم من الجهة الأخرى ويحمل معه ورقة نخيلية ثلاثية . أما الفرع السفلي من الغصن نفسه فينتهي بنصف ورقة ثنائية أيضا يستدق نصلها العلوى ويرتد نحو الخلف، حتى يتصل مع شبيهه الآتي من الجهة المقابلة، ويحملان سوية ورقة نخيلية ثلاثية بعد أن كانا قد كونا منطقة شبه بيضوية تحف بالمنطقة الدائرية السابقة .

وتتمثل في زخرفة القطعة مظاهر فنية متعددة منها :

- ١- زيادة غرور الأرضية واتساعها مما أعطى تلك العناصر نوعا من التجسيم (٢) .
- ٢- خروج العناصر من بعضها، كخروج الأوراق النخيلية الثلاثية من أنصاف الأوراق الثنائية بعد اتحادها مع بعضها (٣) .
- ٣- وجود ظاهرة الانقسام داخل الأغصان والتفرع داخل اتصال الأوراق (٤) .
- ٤- قلة رشاقة العناصر بصورة عامة بأسلوب لم يؤثر على جمال الزخرفة الفني ودقته تنفيذها (٥) .

- (١) أنظر الرسم : ٧١٥ والصورة ١٧٩ .
- (٢) أنظر الرسم والصورة السابقة .
- (٣) أنظر الرسم والصورة السابقة .
- (٤) أنظر الرسم والصورة السابقة .
- (٥) أنظر الرسم والصورة السابقة .

ومن العناصر الفنية التي تلمسناها في الزخرفة هي :

أ . أوراق نخيلية ثلاثية الأنصال بهيئات ثلاث : الهيئة الأولى تتكون من نصلين جانبيين يتميزان بالضخامة والقصر وتدبب يعلوهما نصل ثالث مجوف على شاكلة القوس المدبب (رسم ٧٢٥) . أما الهيئة الثانية للأوراق فتتميز بنصل علوى - على شاكلة نصل الهيئة السابقة - يركز على نصلين جانبيين يمتد كل منهما نحو الخارج ويستند بصورة تدريجية ثم ينتهي رأسه على نفسه بهيئة كروية (رسم ٧٢٤) . بينما الهيئة الثالثة فشيحية بالهيئة المذكورة مع اختلافات طفيفة (رسم ٧٢٦) .

ب . أنصاف أوراق نخيلية ثنائية الأنصال ، تتدلى الأنصال السفلى وتنتهي بهيئات كروية ، في حين ندرى الأنصال العليا تستدق وتتحول الى هيئات خنجرية ، ثم يحمل نصلا كل ورقنين متقابلتين أو متدبرتين ورقة ثلاثية الأنصال (١) .

ج . وردة ذات فصوص متعددة تتخللها الثغمرات ، وهي من نوع وردات الربيع الموصلية (البابونج) (٢) .

والتكوين الزخرفي بعناصره وميزاته الفنية في القطعة (٣) يشابه الى حد كبير زخارف الأفريز المبطن لجدران حضرة مزار الامام يحيى بن القاسم (٤) المنسوب الى سنة ٦٣٧ هـ ، وكذلك الزخارف المتوجة لمحراب المزار المذكور (٦٣٧ هـ) (٥) ، ومحراب مزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) (٦) وكلها أتابكية من فترة بدر الدين لؤلؤ (٦٣٠ - ٦٥٧ هـ) . كما أنها تشبه نوعا ما الزخارف المتوجة لمحراب مزار بنجة علي (٦٨٦ هـ) (٧) من الفترة الأيلخانية الأولى ، مما يرجع نسبة القطعة السقوية نحن بصدد دراستها الى القرن السابع الهجرى . ولكن نظرا لدقة عناصرها واسلوب

(١) أنظر الرسم والصورة السابقة .

(٢) أنظر الرسم والصورة السابقة .

(٣) أنظر الرسوم : ٧١٥ ، ٧٢٤ - ٧٢٦ والصورة ١٧٩ .

(٤) أنظر الرسوم : ٧١٤ ، ٧٢٧ - ٧٢٩ والصور : ١٨٧ - ١٩١ .

(٥) أنظر الرسوم : ٧١٦ ، ٧٣٠ - ٧٣٢ والصورة ١٨٦ .

(٦) أنظر الرسوم : ٧١٧ ، ٧٣٣ - ٧٣٥ .

(٧) أنظر الرسوم : ٧١٣ ، ٧١٨ - ٧٢٠ والصورة ٤٧ .

تنفيذها التي تماثل مخلفات بدر الدين لؤلؤ، الاتفة الذكر، وكون زخرفة محراب مزار
 بنجدة علي دونها في المستوى الفني، نرجح نسبتها الى فترة بدر الدين لؤلؤ من
 العهد الأتابكي . كما نرجح بنفس الوقت أن القطعة في الاصل كانت تمثل جــزاً
 لأفريز يملأ احد جدران العمارة التي كانت تضمها شأنها في ذلك شأن القطع
 المكونة لأفريز حضرة مزار الامام يحيى بن القاسم . وقد استندنا في ذلك على
 ضخامة القطعة اذا ما قيست بالقطع المشابهة المتوجة للمحاريب السابقة الذكر .

٧ - أفريز كنيسة مارأشسميا

اكتشفت في هيكل ماريوحنان بكنيسة مارأشسميا قطعة من الرخام الأزرق الفاتح مستطيلة الشكل (٢٣ x ٨٦ سم) زخرفت بمقرنصات متتابعة على أرضية مقعرة شغلت كل منها بزخارف نهائية تبدأ من محور الزخرفة بعنصر دائري يخرج من أسفله غصنان ينتهي كل منهما بنصف ورقة ثنائية . كما يخرج من أعلى العنصر نصف ورقة ثنائية بصورة متدايرة تتصل اتصالهما العليا على هيئة القوس المدبب . وملو المقرنصات منطقة صماء (١) .

ومن المرجح أن القطعة المذكورة كانت تمثل بالأصل أفريزا متوجا لأحد المداخل ، وذلك لأن الأفريز المقرنصة كما هو موجود في القطعة كانت تتوج معظم المداخل الأتابكية من عهد بدر الدين لؤلؤ ، كما دخل حضرة مزار الامام عون الدين (٢) ، وكنيسة المارحود يسني (٣) ، وجامع عمر الأسود (٤) ومزار الامام محمد بن الحنفية (٥) ، علاوة على بعض مداخل الفترة الأيلخانية الاولى ، كمدخلي الرجال والنساء في كنيسة شمعون الصفا (٦) .

ونرجح نسبة الأفريز الذي كانت تمثله القطعة الى الفترة الأيلخانية ، وذلك لأن مقرنصات الأفريز الأتابكية كانت مشغولة بورقة ثلاثية يتميز نصلها الجانبان بالضامة وتدبب الرأس ، وملوهمما نصل ثالث مجسوف على هيئة القوس المدبب (٧) ، ويترجى كل ذلك بشرط كتابي في جميع الحالات (٨) . بينما طبيعة زخارف المقرنصات في قطعتنا

(١) أنظر الرسم : ١٢٦٦ والصورة ١٩٦ .

(٢) أنظر الرسم : ٤٤ والصورة ١٣ .

(٣) أنظر الرسم : ٤٦ والصورة ١٨ .

(٤) أنظر الرسم : ٥٠ والصورة ٢٠ .

(٥) أنظر الرسم : ٥٢ والصورة ٢١ .

(٦) أنظر الصور : ٣١ ٣٢٠ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٢٤٩ ١٢٥١ ١٢٥٣ ١٢٥٢ ١٢٥٤ ١٢٥٤ .

(٨) أنظر الرسوم : ٤٤ ٤٦ ٥٠ ٥٢ .

وانعدام الشريط الكتابي المتوج لها (١) يجعلها شبيهة الى حد كبير بالاقريز—
المماثل المتوج لمدخل النساء في كنيسة شمعون الصفا الإنف الذكر (٢) المنسوب
الى الفترة الأيلخانية الأولى كما اسلفنا. وبالإضافة لما تقدم فإن جميع المخلفات الأثرية
التي تطرقنا اليها في كنيسة شمعون الصفا من مداخل وأعمدة وأفاريز منحوتة السلي
الفترة المذكورة (٣) .

(١) أنظر الرسم : ١٢٦٦ والصورة : ١٢٦٦ •

(٢) أنظر الرسم : ١٢٦٤ والصورة ٣٢ •

(٣) أنظر الرسوم : ٠٧٢٦٧٣٠٧٥٨٠٤١٦٦٦١٧١٠١٢٣٨٠

ثالثا / الأشرطة الكتابية

١- شريط الجامع النجوى

١- شريط الجامع النشوري
 كان هذا الشريط يقع بين الحزبان الخيفيين في الحادي عشر من شهر ربيع الأول سنة ١٣٣٤ هـ
 يتوج الشريط في الوقت الحاضر مدخل القاعة الاسلامية في المتحف العراقي ببغداد.
 وكانت مديرية الآثار العامة قد نقلته الى بغداد بعد هدم الجامع ومحاولة إعادة بنائه
 سنة ١٣٣٤ هـ . وهو يتكون من أربع قطع من الرخام الأبيض طولها مجتمعة (٤٣٥ سم) ،
 وعرضها (٣٣ سم) طمعت بنص قرآني شكلت حروفه وتزييناتها الخطية من الرخام الأسمر
 الداكن (١) . ولم يدرس هذا الشريط في السابق دراسة تفصيلية باستثناء عـبارات
 مقتضبة لا تتجاوز السطر الواحد وردت بخصوصه عند بشير فرنسيس وناصر النقشبندي (٢)
 والديوه جي (٣) .

والشرط يتضمن النص التالي: ((قلتموه ومن حيث خرجت فول وجهك شطر المسجد الحرام وانه للحق من ربك وما الله بغافل عما تعملون . ومن حيث خرجت فول وجهك شطر المسجد الحرام وحيث ما كنتم فولوا))

ولا يصرف الطول الحقيقي للشريط ، وذلك لفقدان معظم أجزائه ، ولكننا نتكهن في نفس الوقت أن نقدر بعض ما فقد منه . فمما لا شك فيه أن نص الشريط كان يتضمن البسطة وذلك لأنه يشتمل على آيات قرآنية ، كما أنه لا يمكن أن يبدأ بعد البسطة بكلمة (قد ير) لأنها تمثل آخر كلمة من الآية (١٤٨) لسورة البقرة بل من المرجح أن الآية المذكورة كانت على الأقل كاملة - إن لم تكن قد سبقتها آيات أخرى - والآية هي ((ولكل وجهة هو موليها فاستبقوا الخيرات أين ما تكونوا يأت بكم الله جميعا إن الله على كل شيء قدير)) ، كما أن النص الحالي نجده من جهة أخرى يتضمن الآية (١٤٩) علاوة على القسم الأول من الآية (١٥٠) وإذا أخذنا بنظر الاعتبار أن هذه الآية كانت بالأصل كاملة وهو المرجح في النصوص القرآنية فيكون القسم المفقود منها هو ((وجوهكم شطره لئلا يكون للناس عليكم حجة الا الذين ظلموا منهم فلا تخشوهم واخشوني ولا تمشي عليكم ولم تملكم تهتدون)) .

(١) أنظر المصور : ١٩٧ : ٢٠٠ .

(٢) بشير فرنسييس وناصر النقشبندى : المحاريب القديمة في متحف القصر المباسسي
بيفداد ٤ ص ٢١٦ .

(٣) الديوه جي : جوامع الموصل في مختلف العصور ، ص ٤٠ .

واستنادا لما تقدم نتمكن أن نرجح أن الشريط كان على أقل تقدير يتضمن النص
 ((بسم الله الرحمن الرحيم * ولكل وجهة هو موليها فاستبقوا الخيرات أين ما تكونوا يأت بكم
 الله جميعا إن الله على كل شيء قدير (١) * ومن حيث خرجت فول وجهك شطر المسجد
 الحرام وأنه للحق من ربك وما الله بغافل عما تعملون (٢) * ومن حيث خرجت فول وجهك
 شطر المسجد الحرام وحيث ما كنتم فولوا وجوهكم شطره لئلا يكون للناس عليكم حجة إلا
 الذين ظلموا منهم فلا تخشوهم واخشوني ولا تسمعن صميتي عليكم ولعلمكم نهتدون)) (٣) .

وعلى هذا الأساس يكون الجزء المفقود من الشريط أطول من الجزء الباقي الذي بين
 أيدينا .

أما الخط المتمثل بالكتابة فهو الخط الثلث على طريقة ابن الهوام الذي يتميز ببعض
 المميزات الفنية أهمها :

- ١- الترويس في رؤوس بعض الحروف الأولية كالالف واللام والياء وفي أحرف النون
 والراء الطليقة ، بالإضافة الى التشجير المائل في نهاية حرف الالف الأولية .
- ٢- تمثل ظاهرة تسلسل الكلمات في النص وعدم تراكمها .
- ٣- وجود حركات الشكل ، وهيئات من الترينات والزخارف الخطية التي استخدمت لملء
 الفراغ بين الحروف والكلمات من جهة ، ولتسكلم الكتابة جمالها واتزانها من جهة
 أخرى . ومن أمثلة ذلك وجود الوردية الخطية ، والزخارف النباتية على هيئات متنوعة
 من أغصان وأوراق نخيلية وانصافها بوضعيات متنوعة .

ولا بد لنا ونحن بصدد دراسة الشريط ان نبين موقعه الأصلي من العمارة السنية
 كانت تضمه . فالأشرطة الكتابية في مخلفات مدينة الموصل الأثرية كانت تقع عادة في أعلى
 العناصر المعمارية كالمحاريب والمداخل والشبابيك أو تدور حولها أحيانا (٤) ، وفي
 أحيان أخرى تدور حول الجدران الداخلية لغرف بعض العمارات متوجة لأقاريزها .

(١) البقرة : الآية ١٤٨ .

(٢) البقرة : الآية ١٤٩ .

(٣) البقرة : الآية ١٥٠ .

(٤) أنظر الرسوم : ٤٠ - ٥٢ ، ٨٥ ، ٨٧ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠٣ ، ١٠٤ .

الرخامية التي تبطن الأجزاء السفلى لها . سواء أكانت أفاريز رخامية صماء كما في غرفة مزار الامام عون الدين (١) ، أو أفاريز رخامية مزخرفة كما في الغرفة الأثرية في جامع الامام محسن (٢) ، وغرفة الامام يحيى بن القاسم (٣) .

ولكن طول هذا الشريط يجعلنا نشك لا بل نستبعد وجوده فوق المداخل والمحاريب والشبابيك ، أو دائرا حولها ، كما أن وجوده في أسفل الجدران مباشرة أمر مستبعد هو الآخر ، وذلك لتعرضه للتلف والرطوبة من ناحية ، واحتجابه عن الأعمى من ناحية أخرى ، ولتضمنه نصوصا قرآنية من ناحية ثالثة . واذن فالمرجح أن يكون موضع الشريط الأصلي فوق أفريز رخامي ، أو متوجبا لأفريز رخامي مزخرف قياسا بالأمثلة السابقة .

وعلى الأغلب كان الشريط يبطن الجدران الداخلية للمصلى ، أو جدران السرواق الذي يتقدمه ، هذا فيما إذا لم يكن منقولا من عمارة أخرى .

ومعد فلا بد لنا من تبيان الزمن الذي يعود اليه الشريط ، وذلك لعدم تضمنه تاريخا يفصح عن ذلك ، كما أن وجوده في الجامع النوري لا يجعلنا مسلمين يعودته اليه ، وذلك لوجود ظاهرة نقل الآثار من عمارة لأخرى في العمود المتأخرة (٤) . وحتى إذا سلمنا جدلا يعود الشريط منذ البداية الى الجامع فهذا لا يلزمنا - بدون أدلة مقنعة - الى اعتبار عودة الشريط الى تاريخ البناء الأول للجامع ، وذلك لاحتمالات تجديدات وترميمات عليه في فترات متعددة (٥) .

ونتيجة لما تقدم وجب علينا استخدام طريقة الدراسة المقارنة لتبيان التاريخ التقريبي للشريط وسنعمد في ذلك على الأدلة التالية :

أ . طريقة التطعيم ومادته : بينا أن الشريط عبارة عن نصوص كتابي شكلت حروفه وتزييناتها وتشكيلاتها الخطية من رخام اسود مطعم على ارضية من الرخام الأبيض . وهذه

(١) أنظر الصور : ١٨٠ - ١٨٥ .

(٢) أنظر الصور : ١٤٩ - ١٥١ .

(٣) أنظر الصور : ١٨٦ - ١٩١ .

(٤) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٤٥ ، ٢٤٤ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ٢٨٥ ، ٢٨٦ .

الطريقة لم تكن سائدة في الموصل قبل العهد الأتابكي أو بعده ، وذلك لأن التطعيم قبل ذلك العهد ومعه كان يتم بواسطة الجبس حيث أن الأرضية الرخامية تحفر ثم تطعم بالجبس بدلا من الرخام . ومن أمثلة ذلك صدر محراب مزار الامام محمد بن الحنفية الذي يعود الى العهد السلجوقي^(١) وكذلك الشريط المتوج لغرفة حضرة مزار الامام يحيى بن القاسم الذي يعود الى العهد الأيلخاني^(٢) .

وعلى الرغم من وجود بعض الأمثلة لطريقة تطعيم الرخام على الرخام في العهد الأيلخاني ، كما في محراب مزار بنات الحسن (صورة ٤٨) ، والصندوق الرخامي لقبر مزار الامام علي الهادي (صورة ٢٣٧) ، إلا أنها كانت غير متقنة ، وذلك لوجود فجوات وفراغات بين الأرضية الرخامية وبين العناصر الزخرفية والكتابية المطعمة عليها .

ونستخلص مما تقدم على حصر الشريط في فترة الحكم الأتابكي ولم يسبق علينا سوى تحديد القرن الذي يعود اليه ، وإذا قارنا طريقة تطعيم الشريط المتقنة بنمساذج أثرية من هذا العصر نجد لها مقاربة بل مطابقة لطريقة التطعيم التي نفذت بواسطتها الأشرطة الكتابية في أفاريز غرفة مزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) ^(٣) والغرفة الأثرية في جامع الامام محسن نهاية القرن السادس الهجري^(٤) . ومدرسة بدر الدين لؤلؤ (٦٠٧ - ٦١٥ هـ) ^(٥) .

ب . الخط ومميزاته الفنية : إن خط الثلث المائل في كتابة الشريط من حيث رسم الحروف وتناسقها ومميزاتها الخطية ولا سيما الترويس لم ينضج ويبلغ هذه الدرجة من الرقي إلا في نصوص تعود الى النصف الأول من القرن السابع الهجري^(٦) ، وبخاصة عهد بدر الدين لؤلؤ . ومن أمثلة ذلك خط الشريط المبطن لغرفة حضرة مزار الامام عون الدين الأتفة الذكر .

(١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٩٨ ، صورة ٥٣ .

(٢) أنظر الصور : ١٨٦ - ١٩١ .

(٣) أنظر الصور : ١٨٠ - ١٨٥ .

(٤) أنظر الصور : ١٤٩ - ١٥١ .

(٥) أنظر الصور : ١٦٤ - ١٦٦ .

(٦) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٤٣ .

ويعنيها من الزخرفة الخطية تلك الورقة النخيلية الثلاثية تتميز بنصليين جانبيين قصيرين ومدبيين ، يملوهما نصل ثالث يربط وعرضا يكتنفه تجويف ثام يستدق ويلتوى رأسه على نفسه (رسم ١٦٥٢) . ومثل هذه الورقة لا نلاحظها في الموصل قبل عهد بدر الدين ، كما في زخارف محراب مزار الامام يحيى بن القاسم (٦٣٧ هـ) ^(١) ، وزخارف محراب مزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) ^(٢) .

وهكذا وجدنا أن طريقة تنظيم الشريط وطبيعة خطه وزخارفه التريينية تشابه أمثلة أثرية أنابكية يعود معظمها الى عهد بدر الدين (٦٣٠ - ٦٥٧ هـ) ، وأن كان بعضها يعود الى نهاية القرن السادس الهجري ، لذا نرجح أن الشريط استحدث في الجامع خلال ترميمات أو تجديدات حدثت في عهد بدر الدين نفسه ، وما يشجعنا على هذا الترجيح بالاضافة لما تقدم وجود محراب من الجامع نفسه يعود الى عهد هذا العاهل ^(٣) .

(١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٦٣ ، رسم ٢٥٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٢٧٢ ، رسم ٢٦٩ ، ٢٧٢ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٣٠١ .

٢ - شريط جامع المباس (١)

لم يكن الشريط المذكور معروفا من قبل وقد اكتشفته لأول مرة خلال تحسيسي لأقسام الجامع وأزالتي الطلاء الجصي الذي يملو مدخله (صورة ٢٠١) .

ونحت الشريط على قطعة من الرخام ذات اللون الأخضر الفوسفوري طولها (١٣٦ سم) وعرضها (٢٨ سم) منضمة النص (((١) للرحمن الرحيم . إنا فتحنا لك فتحا مبينا . ليلغفر (٢٠٠))) (٢) . والنص كما هو واضح غير كامل ويتم عن فقدان بعض أقسامه . من الهداية والنهاية . ففي البداية من غير شك تنقصه كلمتا (بسم الله) إذ من غير المعقول أن ترد عبارة البسمة ناقصة على هذه الصورة . كما أن الجزء المتبقي من الآية القرآنية يدل هو الآخر على نقصان النص من النهاية . وإذا أخذنا بنظر الاعتبار كون الآية كانت كاملة في الأصل . وهو المرجح في النصوص القرآنية عندها يكون النص الذي كان يحتويه الشريط على أقل ترجيح كالاتي ((بسم الله الرحمن الرحيم . إنا فتحنا لك فتحا مبينا ليلغفر لك الله ما تقدم من ذنبك وما تأخر ويتم نعمته عليك ويهديك صراطا مستقيما)) (٣) .

وإذا كان ما ذهبنا إليه أقرب إلى الصواب فيكون الطول الأصلي للشريط بعد إكماله على النحو ^{الذي} أوردناه يساوي (٤٤٢ ر م) .

(١) يقع جامع المباس في شارع النجفي قرب السوق الصغير في المدينة . وقد كان في الأصل مشهدا من المشاهد القديمة لا يعرف بالضبط زمن إنشائه . ولكن العمري صاحب منهل الأولياء كان قد أشار إلى وجود نص إنشائي يشير إلى تجديد المشهد في سنة (٤٠٥ هـ) ولكننا لم نعثر عليه .

وجدد المشهد بعد ذلك في سنة (١٢٩٣ هـ) من قبل محمد بن فارس بن خليل . وعند فتح شارع النجفي مؤخرا ذهب قسم من المشهد في الشارع . بينما القسم المتبقي منه حول إلى دكاكين يملوها غرفة للصلاة . وفي سنة (١٣٤٦ هـ) قام المرحوم الحاج عبد الباقي الشبخون بهدم المشهد وتجديده . ونى إلى جانبه غرفة اتخذها مدرسة لتدريس العلوم المختلفة ونى فوقها مصلى اتخذها جامعا يجمع فيه . (الدبويه ج١ : جوامع الموصل في مختلف العصور ص ٢٤٨) ولم يبق من المخلقات الأثرية القديمة في هذه البناية سوى الشريط الكتابي الذي نحن بصدد دراسته .

(٢) أنظر الرسم : ١٦٤١ والصورة السابقة .

(٣) الفتح : الآية ١ .

١٢٦
٢٠١

وقد استنتجنا ذلك على أساس أن طول القسم المنهقي من نص الشريط على الطبيعة البالغ (١٣٦ سم) - كما أوردنا - يساوي (٨ سم) على الورق بخط يدنا أى بنسبة ١٧/١ ، ولما كان طول الجزء المكمل من البسطة والآية يبلغ (١٨ سم) على الورق فيصبح عندئذ طوله على الطبيعة (٣٠٦ سم) حسب النسبة التي ذكرناها ، وبإضافة هذا الطول الى الطول الحالي للشريط وهو (١٣٦ سم) ينتج عندنا الطول التقريبي للشريط وهو (٤٤٢ سم) .

ونستنتج من الطول التقريبي المذكور الذي وصلنا اليه أن الشريط كان مثبتا فسي الأصل داخل البناية القديمة ، ونستبعد بنفس الوقت أنه كان على واجهتها ، أو أحدها جدرانها الخارجية ، وذلك لأن مادة الرخام المنحوت عليها الشريط سريعة التأثر بمياه الأمطار التي تكثف في المدينة ، ولا سيما خلال فصل الشتاء . هذا إذا لم يكن الشريط منقولا من عمارة قديمة أخرى لان ظاهرة نقل الآثار من عمارة لأخرى كانت موجودة فسي المدينة (١) .

والخط المتمثل بالنسخ هو الثلث وفق طريقة ابن الهواب ويلاحظ فيه المميزات الفنية التالية :

١- القطاع المسطح للحروف وتنفيذها بواسطة الحفر الرأسي ، وترايط بعضها كترايط احرف الراء والحاء والميم والالف الاولى في الكلمتين (الرحيم) و (إنسا) (٢) .

٢- ترويس بعض الحروف كالالف واللام الأوليين وتشعير البعض الآخر كالالف الأولى - (رسم ١٦٤٣) .

٣- التشكيل بالفتحة والتريين الخطي بالحروف التوضيحية والمناصر النهائية وشبه الهندسية . علاوة الى ظاهرة تسلسل كلمات النص وعدم تداخلها (٣) .

في هذا الرسم الخط اليدوي بقا ١٦٤٥ وهو الف

(١) الجمعة : المرجع السابق ص ٤٥ ، ١٢٤ .

(٢) أنظر الرسم : ١٦٤١ والصورة ٢٠١ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٦٤١ ، ١٦٤٢ والصورة السابقة .

٣- شريط قره سراى الكائن على واجهة السور

دون الشريط على بقايا السور من الجهة الشرقية المطلّة على نهر دجلة والذي تقع عليه مباشرة قره سراى (دور المملكة)^(١) المذكورة . وهو منحوت على عشرات القطع الرخامية من نوع (الحلان) يبلغ طوله (٣٢٩م) وعرضه (٧٤ سم) .

ويلاحظ على نصه الكتابي أنه أحيط بأطار رشيق مسطح يبدأ على هيئة قوس مفصص ثلاثي وينتهي بنفس الهيئة ليدل ذلك على بداية ونهاية النص (رسم ١٦٦٦) . ومثل هذه الظاهرة وجدناها في نصوص كتابية أخرى من زمن بدر الدين لؤلؤ ، كما فسي الشريط الدائر على اطار مدخلي مدفن مزار الامام عون الدين (رسم ٤٤) ، وجامع الامام الباهر (رسم ٤٨) ، بالإضافة الى شريط اطار مزار بنات الحسن (رسم ٨٧) ، والشريط المتوج لأفريز حضرة مزار الامام يحيى بن القاسم^(٢) من العهد الأيلخاني . كما يلاحظ أيضا وجود صفين من القطع الرخامية الملصقة فوق الشريط وإلى الأسفل منه . ومن المعتقد أن الفنان تعمّد في ذلك ليدل على وجود النص ووضوحه من جهة ، وليظفي اليه رونقا وجمالا من جهة أخرى^(٣) .

(١) دور المملكة تقع على نهر دجلة قريبة من مزار الامام يحيى بن القاسم ، ولم تسزل بقاياها تعرف باسم (قره سراى) .

وأول من بنى دار الامارة في هذا الموقع هم الحمدانيون ثم بنى العقيلييون بعدهم دورهم على انقاضها ، كما أن السلاجقة بعد ذلك بنو لهم (دار سلطنة) أو دار ملك في نفس المكان .

وفي بداية العهد الأتابكي هدم عماد الدين تلك الدور ووسمها فصارت تعرف بـ (دور المملكة) ، وآخر من وسمها ورسم بعض أقسامها واتخذها دار أمارة له هو بدر الدين لؤلؤ .

وما تبقى منها في الوقت الحاضر هو عبارة عن قاعتين متجاورتين وكل منهما تتألف من طابقين فيهما شهابيك تطل على النهر .

فالقاعة الجنوبية خالية من الكتابة والزخارف . أما القاعة الشمالية فمدون حول جدرانها الداخلية كتابة من الجبس تتضمن أسم بدر الدين لؤلؤ وبعض القاب . (الديوه جي : الموصل في العهد الأتابكي ، ص ١١٧ - ١١٨) .

(٢) أنظر الرسوم : ١٧٢٣ ، ١٧٢٤ ، ١٧٢٩ والصورة ١٨٩ .

(٣) أنظر الصور : ٢٠٣ - ٢٠٦ .

والكتابة نفذت بقلم الثلث الهارز على أرضية غائرة ووفق طريقة ابن الهوام نصها :
 ((أمر بعمارة هذه البنية (١) المباركة مولانا الملك الرحيم العالم العادل المؤمن
 المظفر المنصور المجاهد المرابط بدر ٠٠٠٠ والدين محمد الاسلام ٠٠٠٠ سن ق ٠٠٠
 الكفرة والمشركين قاهر الخوايج والتمردين محيي العدل في العالمين (هو) الفضائل
 لولـ (هو) ٠٠٠٠٠٠٠٠ مؤمنين أعز الله أنصاره بمحمد وآله وذلك في ولاية ال ٠٠٠
 ال ٠٠٠ رحمة ٠٠٠٠ (١) لدين سنهك بن عهد الله ٠٠ اك ٠٠٠ سنة ثلثين وستماية)) (٢)

ومن المميزات الفنية المهمة للخط هنا هي :

- ١- ترويس بعض الحروف الأولية والآخرية المنفصلة ، بالإضافة الى تشمير البعض الآخر
 ولا سيما حرف الالف الأولي (٣) .
 - ٢- التشكيل الخطي بالفتحة والضمة والشدّة والكسرة وكذلك التريين بالزخارف النهائية
 التي تعتمد على الأغصان وفروعها وخروج الأوراق النخيلية وأنصافها منها (٤) .
 - ٣- القطاع المسطح للحروف وتزييناتها وتشكيلاتها الخطية التي برزت بواسطة الحفر
 الرأسي . إضافة الى تسلسل كلمات النص وعدم تداخلها (٥) .
- ولنا ملاحظتان على النص : اولهما تلف بعض كلماته وثانيهما ما تتضمنه عباراته
 من مدلولات .

فبخصوص كلمات النص الثالفة التي نتجت بفعل تقادم الزمن وعوامل التمرين
 فسوف نحاول الافصاح عنها وتقويم النص تقويماً سليماً قدر الامكان عن طريق مقارنته
 بنصوص أخرى من نفس العصر في مدينة الموصل .

(١) استعاض الكاتب عن الالف الطويلة بالالف الخنجرية ، ولهذا وردت الكلمة على
 هذه الصورة .

(٢) أنظر الرسوم : ١٦٦٦ - ١٦٧٣ والصور : ٢٠٣ - ٢٠٦ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٦٧٦ - ١٦٧٩ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٦٧٤ ، ١٦٧٥ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٦٦٦ - ١٦٧٣ والصور : ٢٠٣ - ٢٠٦ .

أ . التلف الموجود بين كلمتي (بدر) و (الدين) (١) يستوعب كلمة واحدة . وما لا شك فيه كانت في الأصل (الدنيا) حيث أنها وردت بين الكلمتين السابقتين على معظم مخلفات بدر الدين لؤلؤ كما في مدخلي مزار الامام عون الدين مثلاً (٢) .

ب . التلف الثاني نلاحظه بين كلمتي (المسلمين) و (الكفرة) المسبوقة بحرف القاف الاولى المتصل بحرف الالف (رسم ١٦٦٨) ، مما يؤكد لنا انها من بقايا كلمة (قاتل) استنادا الى الفراغ الجزئي التالف من ناحية ، ووجود نفس الكلمة في الشريط المئوج لأفريز غرفة حضرة مزار الامام عون الدين الآنف الذكر (رسم ١٦٦٨) ، كما توجد كلمة أخرى تالفة تسبق كلمة (قاتل) لم يسبق منها سوى حرف النون الأخير المتصل بركزة حرف وسطي ، مما يؤكد أنها (المسلمين) ، وذلك لورودها بعد كلمة (الاسلام) ضمن شريط القاعة الشمالية في مبنى قرة سراي السدي يعلو شريطنا (٣) .

ج . التلف الثالث نراه بين كلمتي (لؤلؤ) و (المؤمنين) وهو يستوعب كلمتين تقريباً (رسم ١٦٧٠) . ومن المحتمل انها كانا (حسام امير) وذلك لوجودهما في شريط القاعة الآنف الذكر في مبنى قرة سراي (٤) ، وأفريز مد رسة بدر الدين لؤلؤ (٥) .

د . التلف الرابع نلاحظه بين كلمتي (ولاية) و (رحمة) (رسم ١٦٧١) وهو يستوعب ثلاث كلمات تقريباً لا تزال بقايا بعض حروفها ماثلة للعيان كحروف الالف واللام المتجاورة ، وكذلك بقايا حرف اليا ، الأخير ، مما يشجعنا على الاعتقاد أن الكلمات كانت كالآتي (المهد الفقير الى) نظراً لانسجامها مع النص وتناسب المساحة معها من جهة ، ولورود عبارات ماثلة تسبق اسماء الصناع والشخصيات المنشئة للمعابر من جهة ثانية (٦) . كما يوجد تلف آخر بين كلمتي (رحمة) و (الدين) (رسم ١٦٧١)

— ٥١١ — (الرسم ١٥١٨)

- (١) أنظر الرسوم : ١٦٦٧ ، ١٦٦٨ .
- (٢) أنظر الرسوم : ١٤٦٦ ، ١٤٢٩ ، ٤٤٤ ، ٤٤٢ .
- (٣) سيوفي : المرجع السابق ، ص ١٤٠ .
- (٤) الصفحة نفسها .
- (٥) أنظر الرسم : ١١٩٨ والصورة ١٦٤ .
- (٦) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٣٣ .

يكفي لاشغال ثلاث كلمات على الأقل ، ونرجح أنها كانت (الله تعالى سعد) ، لأنها
تكمّل عبارة التذلل لله السابقة من جهة ، وتكمل اسم الشخص من جهة أخرى (١) .

هـ . التلف الأخير نجده بين الكلمات (عهد الله) و (سنة) وهو يكفي لاستيعاب كلمتين
بقي من الأولى حرفا الالف والكاف الوسيطيان ومن الكلمة الثانية بقى حرف اليماء
الأخير (رسم ١٦٧٢) مما يدعونا الى الاحتمال انهما كانتا (الملكى البسدرى)
آخذين بنظر الاعتبار ورودهما بعد الاسم السابق على احد نصوص مدخل مدفن
مزار الامام عون الدين (رسم ١٤٦٥) .

وبعد اكملنا للكلمات التالفة على الوجهة الذى أوردناه يصبح عندنا النص الوارد
ضمن الشريط - على أكثر ترجيح - على النحو التالي : ((أمر بعمارة هذه البنية المباركة
مولانا الملك الرحيم العالم المادل المؤيد المظفر المنصور المجاهد المرباط بدر الدنيا
والدين ضد الاسلام والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين قاهر الخوارج والمتمردين محيي
العدل في العالمين ابو الفضائل لؤلؤ حسام أمير المؤمنين أعز الله أنصاره بمحمد واله
وذلك في ولاية العهد الفقير الى رحمة الله تعالى سعد الدين سـنهك بن عهد الله
الملكى البسدرى سنة ثلثين وستماية)) .

والنص يتضمن عبارات واسماء لها مدلولات خاصة وذات أهمية كبرى من حيث
الوجهتان التاريخية والأثرية سنقف عند بعضها :

أولا : كلمة (البنية) من المحتمل أن المقصود بها (قره سراى) الذى يقع الشريط تحته
مباشرة - كما أسلفنا - ونستبعد بنفس الوقت كون المقصود بالكلمة السـور
نفسه ، لأنه جدد سنة (٦٤٧ هـ) (٢) أى بعد سبع عشرة سنة من التاريخ الذى
يتضمنه الشريط إذ ليس من المعقول أن يحدث تصدع في السور في فترة وجيزة
كـهذه لا سيما وأن نوع الرخام الذى بني منه وهو (الحلان) يتميز بقوته ، كما لم
تحدث المراجع التاريخية عن حدوث كوارث طبيعية كالزلازل والفيضانات ، أو أنه
هوجم خلال توتر العلاقات السياسية بين بدر الدين لؤلؤ وملوك الاطراف لكسى

(١) ناقشنا اسم الشخص المذكور في الفصل الأول من الباب الثاني عند دراستنا مدخل
مدفن مزار الامام عون الدين في الصفحة ٤٦٢ ، ٤٦٣ .

(٢) بدلالة شريط السور الذى سنطرق اليه فيما بعد . أنظر الرسم ٦٨١ والصورة ٢٠٨ .

تؤدي الى تصدعه مثلا .

ثانيا : ورود اسم المعمار أو المنشئ وهو بدر الدين لؤلؤ له مدلول تاريخي ، لأنه يوثق ما ذكرته المراجع التاريخية من قيام هذا الماهل بتمجير (قوة سراي) (١) .

ثالثا : تضمن النص عدة القاب لبدر الدين سنكتفي بالتطرق الى الألقاب التي لم نتناولها من قبل وهي : المظفر ، المجاهد ، عضد الاسلام والمسلمين .

أ . المظفر : من المظفر وهو النصر واللقب يشمل الى جانب معناه الحربي مدلولاً دينياً إذ أنه يرمي الى أن الملقب نظراً لتقواه وصلاحه مؤيد من الله سبحانه في انتصاره على أعدائه .

وقد عرف هذا اللقب في مختلف أنحاء العالم الاسلامي على مدى العصور . ففي العصر العباسي أطلق على مؤسس الخادم المتوفي سنة (٣٢١ هـ) وفي بسملاد المفسر أطلق على عهد الله بن محمد بن أبي عامر في نص انشاء بتاريخ سنة (٣٩٥ هـ) . وفي دولة الفاطميين أطلق على انوشكين الدزيري في ابتداء حكمه للشام ، وكذلك كان ضمن الألقاب التي نعت بها بدر الجمالي عند وصوله دمشق . وفي عصر السلاجقة أطلق لقب (المظفر على الأعداء) على السلطان سنجر بن أبي الفتح محمد في نص تمجير بتاريخ سنة (٥١٢ هـ) في ضريح علي الرضا بمشهد . وفي الهند أطلق على أبي المظفر ايلتمش السلطاني في نص انشاء من ح سنة (٦٣٣ هـ) في أحجر .

وشاع استعمال هذا اللقب في عصر المماليك ، وصار من الألقاب السلطانية ، كما استعمل مضافا الى ياء النسب (المظفري) لأكابر الرجال العسكريين . وهذا وقد أطلق نعت (المظفر) كنعن خاص على الملك سيف الدين قطز (٢) .

ب . المجاهد : يستمد هذا اللقب من تعاليم الاسلام الأولى ، كما بينها القرآن والأحاديث النبوية . وعلى الرغم من أن هذا اللقب ورد ضمن نصوص انشائية بتاريخ ٤٤٢ هـ و ٥٢٤ هـ ، فإن ظهوره يعتبر بصفة عامة صدق لبعث روح الجهاد

(١) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١١٧ .

(٢) د . حسن الهاشما : المرجع السابق ، ص ٤٧٣ ، ٤٧٤ .

الذى قام على أثر نهضة المذهب السني ، وتصدى نور الدين ومن بعده صلاح الدين
لمناهضة الصليبيين جدياً ، والذي حمل أعباءه في ذلك الوقت المناصب
العسكرية من المسلمين لا سيما الأتراك . وقد ظل اللقب مستعملاً حتى القرنين
العاشر الهجرى . وقد أطلق اللقب ومترادفاته على نور الدين ، كما أطلق على
بعض ملوك الأيوبيين كصلاح الدين والصالح نجم الدين أيوب . كذلك أطلق على
سلاطين المماليك ، كما كان يستعمل في هذا العصر لصغار الأمراء من يخطبون
(بالمجلس السامى) من غيراء . أما إضافة النسب إليه (المجاهدى) فكان
يستعمل لأكابر العسكريين كنواب السلطنة ونحوهم .

ويعتبر لقب (المجاهد) اختصار (المجاهد في سبيل الله) و(المجاهد في
الله) وما إلى ذلك . وقد وردت هذه الألقاب في الوثائق التاريخية من نقوش
وكتابات (١) .

١- ضد الاسلام والمسلمين : ضد في اللغة اسم للمساعد واستعمل ليدل على المعين
أو المساعد لقيامه بالمساعدة مقام العضد الحقيقي من الانسان ، وكانت النسبة اليه
(العضدى) . وقد أضيف لقب (ضد) الى الفاظ أخرى لتكوين القاب مركبة مثل
(ضد الدولة) و(ضد أمير المؤمنين) و(ضد الملوك والسلطين) (٢) و (ضد
الاسلام والمسلمين) كما هو الحال في نصنا .

رابعاً : ورود اسم الشخص المشرف على البناء وهو (سعد الدين سنبل بن عبد الله)
يدل على أهمية الشخص من الناحية المعمارية حيث ورد اسمه على كثير من المآثر
التي أمر بعمارته بدر الدين لؤلؤ . وقد أوضحنا ذلك لدى دراستنا مدخل مدفن
مزار الامام عسود الدين .

خامساً : ورود التاريخ المدون بالنسخ وهو سنة (٦٣٠ هـ) مع اسم بدر الدين والقاب يوحى
بأن العاهل المذكور قد تسلم مقاليد الأمور في الموصل بصورة فعلية في السنة المذكورة
على الرغم مما أورده المؤرخون أنه تقلد الأمور بصورة رسمية سنة (٦٣١ هـ) (٣) .

(١) د . حسن الهاش : المرجع السابق ، ص ٤٥١ ، ٤٥٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٤٠٣ ، ٤٠٤ .

(٣) ابن الفوطي : المرجع السابق ، ص ٥٢ .

٤ - شريط سور الموصل

الجدير بالذكر أن الشريط لم يكن معروفًا من قبل وقد اكتشفته لأول مرة أثناء دراستي الميدانية لبقايا السور^(١) وتحسسي لمعالمه الفنية .

ويقع على القسم الباقي من السور إلى الشمال من مبنى قرة سراي بهضمة أمتار . وهو منحوت بصورة بارزة على عدة قطع من رخام الحلان مختلفة الاحجام يبلغ عرضه (٦٨ سم) وطوله (١٢٤٠ م) . وقد أحيط باطار رشيقي مسطح شأنه في ذلك شأن معظم الأشرطة الكتابية في المدينة .

(١) استحدث السور في بداية الأمر في العهد الأموي من قبل والي المدينة سعيد بن عبد الملك (القزويني : آثار البلاد وأخبار العباد ، بيروت ١٣٨٠ هـ / ١٩٦٠ م ، ص ٣٧٠ ، والمعيني : معجم البلدان في تاريخ أهل الزمان ، مخطوط مصور بدار الكتب المصرية تحت رقم ١٥٨٤ تاريخ ، ج ١١ ، ص ١٥١) ثم وسعه مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية (ياقوت الحموي : معجم البلدان ، لايسبوك ١٢٨٦ هـ / ١٨٦٩ م ، ص ٢٠١) .

وفي العصر المماليكي هدم السور سنة ١٣٣ هـ على أثر ثورة أهل المدينة على والي محمد بن صول في عهد أبي المباس (اليعقوبي : تاريخ اليعقوبي ، بيروت ١٣٧٩ هـ / ١٩٦٠ م ، ص ٢٠٢ ، ابن الأثير : الكامل في التاريخ ، ج ٥ ، ص ١٦٧ ، والمعيني : المرجع السابق ، ج ١١ ، ص ١٥٢) ثم نكبت المدينة ثانية في عهد الرشيد وهدم سورها بعد ثورة أهلها عليه (الأزدي : تاريخ الموصل ، ج ٢ ، ص ٢٨٥ ، السلاوي : فتوح البلدان ، القاهرة ١٩٥٧ م ، القسم الثاني ، ج ٢ ، ص ٤٠٨ ، أبو الفدا : المختصر في أخبار البشر ، استنبول ١٢٨٦ هـ ، ج ٢ ، ص ١٦) .

وبقيت المدينة بلا سور حتى سنة ٤٨٤ هـ حيث بنى المقيليون سوراً حولها (سعيد الديوه جي : الموصل في العهد الأتابكي ، ص ١٢٠ ، وخطيب المعاضدي : دولة بني عقيل في الموصل ، بغداد ١٩٦٨ م ، ص ١٦٤) .

وفي بداية العهد الأتابكي أعاد عماد الدين زنكي ترميم السور وزاد من ارتفاعه (أبو شامة المقدسي : الضرجع السابق ، ج ١ ، ص ٤٣ ، أحمد الصوفي : خطط الموصل ، الموصل ١٩٥٣ م ، ص ١٢-١٣) وأصبح للسور في ذلك العهد تسعة أبواب (سعيد الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٢١) .

ونتيجة لتقدم الزمن وانتفاء الحاجة للسور وتوسع المدينة مؤخراً أهمل أمر السور وتقصرت أقسامه وسطى الحجارون على مواد ، ولم يبق من أجزائه ما ثلة للمعـيـنـان وحفظة ببعض معالمها الأصلية سوى الأجزاء المحصورة بين باشطابية وقرى سراي .

وما تبقى من الشريط يتضمن النص الآتي : (((١) لعالم العادل ال
المجاهد المرباط المثار بدير ال الفقير) رحمة (فلي سنة
سبع وأربعين وستماية)) (١) .

ونوع الخط المتمثل في الشريط هو الثلث على طريقة ابن الهواب وتظهر فيه المميزات الفنية التالية :

- ١- ظاهرة تسلسل الكلمات وعدم تدخلها وانعدام التراكيب فيها (الرسم السابق) .
- ٢- ترويس معظم الحروف الأولية وتشمير البعض الآخر (الرسم السابق) .
- ٣- القطاع المسطح للحروف وتنفيذها وما يتبعها من تزيينات وزخارف خطية بواسطة الحفر البارز الرأسي (الرسم السابق) .
- ٤- نحتت الكتابة الى مهاد زخرفي وهو نوع من التزيين الخطي يعتمد على الحركة الحلزونية للأغصان وخروج العناصر الزخرفية منها ، كالأوراق النخيلية الثلاثية وانصاف الأوراق . ولعل أهم تلك العناصر هو رأس الفزال أو الثنين الخارج من الفصن الذي يملو حرف (المين) في كلمة (العالم) (رسم ١٦٨٢) .
- وخروج الرؤوس الحيوانية والبشرية من الأغصان وفروعها كانت ظاهرة متمثلة فسي زخارف التحف المعدنية الموصلية^(٢) وبالذات المنسوبة الى زمن بدر الدين لؤلؤ وهو زمن الشريط نفسه .

والملاحظ على النص أنه لم يكن في حالة مرضية نتيجة التلف الذي دس الى بعض كلماته ونقصان بعضها الآخر . وسنحاول جاهدين الافصاح عن تلك الكلمات عن طريق مقارنة ما جاء في هذا النص بنصوص أخرى من نفس الفترة لعلنا نوفق بعض الشيء في ذلك .

فالتلف الأول نشاهد بين كلمتي (العادل) و(المجاهد) يستوعب عدة كلمات ربما كانت تمثل الألقاب : (المؤيد المظفر المنصور) حيث وردت بنفس الترتيب في نصوص مماثلة

(١) أنظر الرسوم : ١٦٨٠ ١٦٨١ والصور : ٢٠٨ ٢٠٧ .

(٢) صلاح المبيدي : التحف المعدنية الموصلية في العصر العباسي ص ١٧٥ ١٧٦ .

من عهد بدر الدين كما هو الحال في شريط قره سراى الواقع الى الاسفل منه على السور (١) وكذلك شريط الجدران الداخلية للقاعة الشمالية في قره سراى نفسه (٢) ثم شريط الجدران الداخلية لغرفة حضرة مزار الامام عسّون الدين (٣) .

أما التلف الآخر فنشاهدة بين كلمتي (بدر) و(الفقير) ومن المؤكد أنه كان يمثل الكلمتين (الدنيا والدين) ، وذلك لورودهما بعد كلمة (بدر) التي تؤلف معهما لقباً خاصاً لبدر الدين لؤلؤ في معظم النصوص التي ترجع الى عهده ، كما هو موجود في شريط قره سراى (٦٣٠ هـ) (٤) ، ونصوص مدخلي الحضرة (٥) ، والمدفن (٦) في مزار الامام عسّون الدين (٦٤٦ هـ) ، واللوح التذكاري المنسوب الى باب المعبر — راق (٦٤١ هـ) (٧) .

والفراغ الآخر يلاحظ على النص بين كلمتي (الفقير) و(رحمة) اللتين تمودان في الأصل الى عبارة تضرع وتذلل لله تعالى فقدت حرف الجر (الى) الذى كان بين الكلمتين . كما فقدت اسم الجلالة في نهايتها الذى ورد بصيغ متعددة في نصوص مدينة الموصل في العهد الأتابكي منها : (الله) و(لله تعالى) و(ربه) (٨) .

ونظراً لعدم وجود فراغ كاف بين كلمتي (رحمة) و(في) لاشغاله بأحد الاسماء الاتفة ولا سيما ذوات الحروف القائمة ، لذا نرجح أن الاسم المفقود كان في الأصل (ربه) ، وذلك لجواز تراكبه فوق كلمة (رحمة) ، كما هو الحال في النص المتوج لمدخل مزار الامام محمد بن الحنفية (٩) . وعندها نرجح أن العبارة كانت في الأصل بالصيغة التالية (الفقير الى رحمة ربه) .

(١) أنظر الشريط المذكور في ص

(٢) = = النبوء عنه في ص

(٣) = = المذكور في ص

(٤) أنظر الرسوم : ٦٦٧ ، ١٦٦٨ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٤٢٩ ، ٤٤٢ والصورة ١٣ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٤٦٦ ، ٤٤٤ والصورة ١٤ .

(٧) أنظر الرسم : ١٣٠٨ والصورة ٢١٢ .

(٨) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ١٤٣ ، ١٤٠ ؛ كذلك أنظر الرسم ١٥٠٩ .

(٩) أنظر الرسوم : ٥٥٢ ، ١٥٠٩ .

وعلى هذا الأساس فنرجح أن النص الذي تضمنه شريطنا في الأصل كان بالصيغة التالية : ((ألمعالم العادل المؤيد المظفر المنصور المجاهد المرباط المشاعر الفازي بدر الدنيا والدين الفقير الى رحمة ربه في سنة سبع وأربعين وستمائة)) .

ومع هذا فالنص لا زال ناقصا من بدايته ولكننا لم نتمكن من معرفة مضمون ذلك النص لعدم توفر الأدلة التي تساعدنا في ذلك .

والنص المذكور له أهميته الكبرى نظرا للتاريخ المدون الذي يحتويه من جهة والألقاب الواردة فيه من جهة ثانية .

فالتاريخ يساعدنا في التعرف على الزمن التاريخي لكثير من النصوص غير المؤرخة عن طريق المقارنة .

أما الألقاب فتجلى أهميتها في الإفصاح عن الشخصية التي اهتمت بالسور من حيث التجديد أو الترميم وهو (بدر الدين لؤلؤ) .

فعلى الرغم من عدم ورود اسمه صراحة في النص إلا أن أحد تلك الألقاب اختص به دون سواء وهو (بدر الدنيا والدين)^(١) كما وردت في النص القاب جديدة لسم نعهدا في النصوص السابقة منها المشاعر والفازي وسنحاول التعرف عليهما .

١- المشاعر : أي القائم بسد الثغور، وهي البلاد التي على الحدود بين الدول الإسلامية وما جاورها من الدول أخذت من الثغر وهو السن لأنه كالباب على الحلق .

واللقب لا يرتبط بآيات قرآنية أو أحاديث نبوية بعكس غيره من القاب الجهاد وذلك لأن مناقشات الثغور لم تظهر بشكل واضح ملموس إلا بعد عصر (النبي) و صدر الاسلام . وقد عرفت أهمية الثغور وحمايتها ومحاولة التغلغل في أراضي غربي المسلمين بعد التكتل فيها منذ العصر الأموي عندما وقعت الفتوح الإسلامية فسي آسيا الصغرى، وحاول كل من المسلمين والبيزنطيين تحصين حدودهم بإنشاء القلاع وبناء الاسوار في مدن الأطراف حتى تصد الهجمات من جهة، وتكون مصدر دفع من جهة أخرى .

هذا وقد بحثت المشاغرة من جديد كأحد مظاهر النهضة السنية التي بدأها السلاجقة ونماها الأتابكة وأنت اكملها على يد صلاح الدين بالقضاء على الدولة الفاطمية من جهة ، وبالضربات الناجحة الموفقة ضد الصليبيين من جهة أخرى .

وكان من آثار احياء المشاغرة ظهور الألقاب المتعلقة بها (كالمشاغر) ومترادفاتـه طوال هذا العصر . وكان لقب (المشاغر) من ألقاب السلطان في عصر الأيوبيين والمماليك : فأطلق على الملك الصالح أيوب في نص جنائزى بتاريخ سنة ٦٤٧ هـ في ضريحه . وكان يستعمل مضافا الى ياء النسب لكأبر العسكريين مثل نـواب السلطنة (١) .

٢- الفازى : من الخزو وهو أسم للحرب التي كانت يشترك فيها النبي (ص) ، وكانت حروبه تسمى الفازى . وهذا اللقب من الألقاب السنية ، فلم يكن معروفا عند الفاطميين ، وهو يتصل اتصالا وثيقا بالنهضة السنية التي كانت تدعو الى الرجوع الى التحاليم الاسلامية الاولى ، وقد ظهر اللقب وأشاله من الألقاب الحربية السنية في أماكن الحدود القريسة من البلاد غير الاسلامية ، وكانت تنعت بها هؤلاء الذين كانوا يخوضون غمار الحروب في سبيل الاسلام ، أو ينظفرون بذلك .

وفي عصر المماليك كان (الفازى) من القاب الرجال العسكريين فكان يستعمل حينئذ لاقبل الطبقات في معظم الأحيان ، وكان يضاف الى اللفظ بمض كلمات لتكوين القاب مركبة مثل (غازى الفازى) (٢) .

(١) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٤٤٩ ، ٤٥٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٤١١ ، ٤١٢ .

يبتطن الشريط القسم السفلي من حائط رواق الفناء الجنوبي في الكنيسة المذكورة .
ويتكون من عدة قطع من حجر الحلان طوله (٨ ر ٩ م) ، وعرضه (٢١ سم) ، عليه
أفريز موجي يتوجه نص كتابي بمعرض (١٣ اسم) (صورة ٢٠٢) . وقد اكتشف في
السنة الماضية (١٣٩٤ هـ) لدى ترميم الكنيسة ، هذا وقد استعان الدكتور يوسف
حبي بقراءة نص الشريط بمساعدة الأستاذ يوسف ذنون فجاءت القراءة على النحو
الآتي : ((— الشأن تقبل من عهدك الفقير الى رحمتك والرضوان — الراجي
— والغفران أبو الفضل عيسى بن ابراهيم ؟ — بن عيسى بن السلط . بن عيسى
بن سعيد بن عيسى بن خلف بن خداوى بن عمرو بن الأحمس (الأخض ؟) الـ . هـ .
اللخمي — الحي السر —)) (١) .

ونظرا لانطمار بعض أجزاء الشريط في أرضية حائط الرواق المثبت فيه ووجود
المواد النهائية العالقة فيه حاولت تنظيفه وحفر الأرضية التي كانت تحجب بعض
اقسامه فبان لي معالمه ، مما ساعدني على اكمال النواقص وتقييم الهفوات التي
جاءت بها القراءة السابقة بعد أن قرأته على الوجه التالي : ((عظيم الشأن تقبل
من عهدك الفقير الى رحمتك والرضوان الراجي من بابك الغفران أبو الفضل عيسى بن
ابراهيم (بن) وهب بن عيسى بن الصلت بن عيسى بن سعيد بن عيسى بن خلف بن
كداهفري ؟ بن عمرو بن الأعش بن السنعمان (بن) بن ما الدلسلما اللخمي
(٢) . . . (عبدى . . نصر عيسى) . . اله . . س . . سا . . الكرجي ؟ السر . .)) .

والملاحظ على النص تلف بعض كلماته ولا سيما الواقعة في مؤخرته . ومع هذا
فيمكن اعتباره من النصوص التذكارية حيث يتضمن في المقدمة عبارة دعاء من المحتمل
انها فقدت كلمة او كلمتين في مقدمتها تتضمن يا النداء التي تدل على اسم الجلالة حيث
تستقيم بها بداية النص كأن تكون ((يا عظيم الشأن تقبل من عهدك . . .)) . وبعد
المباركة الدعائية يأتي اسم الشخص ونسبه الذي يرجعه الى الاسرة اللخمية التي
حكمت منطقة الحيرة بالعراق قبل الاسلام ، ولكن ما يوسف له أننا لم نعثر على ترجمة
له ، وان كان من المرجح انه نهض ببعض الأعمال العمرانية في الكنيسة .

(١) د . يوسف حبي : كنيسة شمعون الصفا ، ص ٧٣ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٢٩٣ - ١٨٠٠ والصورة السابقة .

يعتبر الشريط الذي يربط بين جانبي رواق القنطرة الجوانبية
 ويمكن اعتبار الخط بالنص من النوع الكوفي المزهر، وأن ظهرت فيه بعض
 مميزات الخط الكوفي المزهر والمربع، كما تشاهد فيه بعض بوادر خط الثلث المتمثل
 في الترويس ونحنيات بعض الحروف وخاصة حرفا الراء والنون الأخيرين .

وتتمثل فيه بعض المميزات الفنية منها : احداث نوع من التماثل بين الحروف
 المتجاورة القائمة وجعلها بوضعية متدابرة يخرج من رأس كل حرف ما يشبه نصف الورقة
 الثنائية . وبالنسبة للحروف المستلقية فقد حاول الفنان ان يجعلها في مستوى الحروف
 القائمة بعد أن مد رؤوس بعضها وأخرج مدات منتهبة من البعض الآخر ، كما
 حاول أن يجعل الحروف النازلة بمستوى الحروف المستلقية السابقة ولهذا عمد
 الى تقصير مدات بعضها ورفع رؤوس البعض الآخر نحو الأعلى . واطافة لمدات
 تقدم عمد الفنان الى التخلص من الفراغ المتخلف بين الحروف لفيايات تزيينية
 بواسطة الزخارف النباتية والهندسية وأشكال الصلبان وحركات الشكل (١) .

وضعية الشريط لا تنح على موقعه الأصلي إذ لا يمكن أن يكون الشريط في أسفل
 الجدار مباشرة لعدم وجود أمثلة لذلك من ناحية ، ولتأثره برطوبة الأرضية من ناحية
 أخرى ، ولما كانت أشرطة الحيطان الداخلية للعمائر في المدينة تتوج الأفاريز
 الزخرفية المبطنة لأقسامها السفلى ، كما هو الحال في أفاريز مزار الامام عون الدين (٢) ،
 ومزار الامام يحيى بن القاسم (٣) ، وجامع الامام محسن (٤) ، أو أن تتوج الأشرطة الاقسام
 العليا لتلك الحيطان ، كما في ايوان قرة سراي (صورة ٢٤٦) ، وما أن شريطنا
 لا يوجد ما يدل على ارتباطه بأفريز معين في بداية الأمر ، لذا فمن المرجح أنه
 كان يتوج الاقسام العليا للحائط الدثبت فيه حاليا . وأن وجوده في أرضية الحائط
 المذكور يدل على انطمار الكنيسة ورفع أرضيتها خلال الترميمات المتعاقبة ، وما يؤكد
 ذلك المجسات التي استحدثت خلال الترميم الأخير في العام الماضي التي كشفت عن
 الأرضية الأصلية للكنيسة الكائنة على عمق (١٨٥ م) عن مستواها الحالي (٥) .

(١) أنظر الرسوم : ١٢٩٣ - ١٨٠١ والصورة ٢٠٢ .

(٢) أنظر الصور : ١٨٥ - ١٨٠ .

(٣) أنظر الصور : ١٨٧ - ١٩١ .

(٤) أنظر الصور : ١٤٩ - ١٥١ .

(٥) د . يوسف حبي : المرجع السابق ، ص ٦٥ .

ونص الشريط - كما مر بنا - لا يتضمن تاريخاً مدوناً ، كما أننا لم نمش على ترجمة للشخص الوارد فيه التي ربما كانت تساعدنا في تحديد تاريخه . ولكن نتيجة مقارنة لخط النص مع خطوط مماثلة بالمسجد الجامع باصفهان (٧١٠ هـ) (١) وجدنا تشابهاً كبيراً بين كثير من الحروف كالفاء والواو والذال ومثله والجيم ونظائره ، كما امتد التشابه إلى بعض المميزات الفنية للكتابة منها تناظر الحروف القائمة ، وانتهاء رؤوسها بمسار يشبه الورقة الثنائية بوضعية متداورة ، ووجود المثلثات الهندسية الواصلة بين الحروف القائمة والمنتصبة ، وما تقدم نستنتج وجود تأثيرات بين النصين توحى بحودتهما إلى فترة مقارنة . وإذا أخذنا بنظر الاعتبار كون جميع آثار الكنيسة الواردة في البحث من مداخل (٢) وطاقات (٣) إلى الفترة الأيلخانية الأولى المحصورة ما بين النصف الثاني من القرن السابع الهجري والنصف الأول من القرن الذي يليه عندها نرجح عودة شريطنا إلى الفترة المذكورة ، وأنه معاصر لتلك المخطافات . أما كون المخطافات المذكورة نفسها في مستوى الأرضية الحالية لا يدل على مستواها الأصلي ، وإنما رفعت فيما بعد وما يرجح ذلك حالتها غير السليمة التي وجدناها فيها أثناء دراستها ، وإضافة بعض القطع الداخلية عليها وعودة أجزاء بعضها لاكثر من عنصر واحد .

(١) Pope, Persian Architecture, 1st. Pub. London 1965, Fig. 210 .

(٢) أنظر الرسوم : ٦٤٥٦٢ ، ٦٨٥٦٦٥ ، والصور : ٣٣٥٣٠ - ٣٥ .

(٣) أنظر الرسوم : ١١٠٥ ، ١١٣٥ ، والصور : ٨١ - ٨٣ .

الفصل السادس
الألواح التذكارية وشواهد معنوية القبور

الفصل السادس

الألواح التذكارية وشواهد وصناديق القبور

أولا / الألواح التذكارية

١ - لوح باب العراق

نحت اللوح في بداية الأمر من قطعة واحدة من حجر الحلان على هيئة مستطيلة طولها (٨٩ سم) وعرضها (٧٥ سم) ولكنه في الوقت الحاضر يتكون من قطعتين نتيجة تصدعه (١) . ويعد من المخلفات الأثرية التي نقوم بدراستها ونشرها لأول مرة ، ونقل مؤخرًا إلى متحف الموصل بعد انتزاعه من الحائط الشمالي لأحد السدور الحديثة الواقعة في محلة باب الجديد (العراق) .

وتضمن اللوح النص التالي : ((أرمي صارة هذه الدركا المعمورة مولانا بسيد الدنيا والدين أبو الفضائل أعز الله أنصاره بتولي سعد الدين سنهك البدرى فسي ندى القعدة سنة احد واربعين وستماية)) (٢) .

وقد اتخذ اللوح منطقة مربعة بالوسط تضمنت اسم الشخص المنشىء وكنيته السدي كتب بخط الطومار (٣) ، ثم أحيطت بشرط كتب بخط الثلث على طريقة ابن الهيثم مضمناً بقية النص التذكاري المشتمل على العبارة الانشائية ، وأحد ألقاب الشخص المنشىء والدعاء له ، واسم الشخص المشرف على العمل ، والتاريخ .

ونرجح أن اللوحة كانت مثبتة في بداية الأمر فوق أحد مداخل المدينة التي ترجع إلى العهد الأتابكي ، ولا سيما باب العراق . وقد استندنا في ذلك على إحدى الكلمات الواردة بنصه وهي (الدركاه) التي تعني باب عبارة ما من ناحية (٤) ، ومقارنته بلوح آخر معاصر له ، ويشابهه من حيث النص والهيئة العامة والمادة كان يعلو مدخل باب

(١) أنظر الصورة : ٢١٢ والرسم ١٣٠٨ .

(٢) أنظر الصورة والرسم السابق .

(٣) بينا المقصود بهذا الخط عند تعرضنا إلى كتابات المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٥١ ، حاشية ٢ .

(٤) د . عبد اللطيف إبراهيم : الوثائق في خدمة الآثار (المصر المملوكي) ، ص ٢١١ ، حاشية ٣ .

سنجار بالمدينة من ناحية ثانية (١) ، ولاكتشافه من منطقة باب العراق من ناحية
ثالثة .

وهكذا أصبح للنص أهمية تاريخية وأثرية كبرى لانه يبين قيام بدر الدين لؤلؤ
بعمارة أو تجديد الباب المذكور الذي أغفل ذكره المؤرخون .

ومن المميزات الفنية لكتابة النص التي نفذت بواسطة أسلوب الحفر البارز هي :
القطاع المسطح للحروف ووجود الترويس في معظم هامات الحروف المنتصبة من أولية
ومنفصلة ، ووجود التشحيب في نهايات بعضها الآخر كاللف الأولية مثلا ، علاوة على
وجود ظاهرة ملء الفراغ بواسطة حركات الشكل وهيئات الزينة الخطية وعناصر
الزخارف النباتية (٢) .

(١) سيوفي : المرجع السابق ، ص ١٣٩ .

(٢) أنظر الصورة : ٢١٢ والرسم ١٣٠٨ .

٢ - لسج المدرسة النورية

يعد اللج من المخطافات الاثرية التي نقوم بدراستها ونشرها لأول مرة ، وقد اكتشفته خلال دراستي الميدانية في الحائط الشرقي لفناء مسجد الكوازين ، وهو عبارة عن قطعة واحدة من حجر الحلان التي فقدت بعض اقسامها نتيجة كسر حدث لها فبانت على هيئة مستطيلة (٦٦ x ٤٤ سم) .

وقد تضمن اللج كتابة نفذت بواسطة اسلوب الحفر البارز نصها : ((بسم الله الرحمن الرحيم . أمر بعمله مولا (نا) نور الدنيا و (الدين) أرسلان شاه) بن مسعود بسن مود (ود))) (١) .

ويتميز اللج بوجود منطقة تضمنت اسم المنشئ بخط الطومار يحيطها شريط كتابسي بخط الثلث وفق طريقة ابن الهواب تضمن بقية النص الوارد باللج .

ومن المميزات الجديدة بالملاحظة في خط اللج هي : الزيادة الملحوظة في سمك الحروف ، وقطاعها المسطح ، وترويس وتسمير بعضها وخاصة الأولية والمنفصلة كحرف الالف مثلا ، بالإضافة الى ترابط قسم منها ، ومحاولة التخلص من الفراغ واضفاً ناحية تجميلية على الخط بواسطة حركات الشكل وبيئات الزينة الخطية والزخارف النهائية (٢) .

ومن المرجح ان اللج كان في بداية الأمر مثبتا فوق مدخل المدرسة النورية السني بناها نور الدين أرسلان شاه (٥٨٩ - ٦٠٧ هـ) - المعروفة اليوم بجامعة الامام حسن (٣) - وذلك للشبه الكبير بينه وبين لج باب العراق السابق (٦٤١ هـ) . أما كون اللج فسي الوقت الحاضر مثبتا في الحائط الشرقي الحديث لفناء المسجد كما أسلفنا فيدل على نقله من موقعه الأصلي خلال العصور التالية .

وأصبح لهذا اللج أهمية كبرى لانه يوثق ما جاء به المراجع التاريخية التي تبين بناء المدرسة الآتفة الذكر من قبل العاهل المذكور (٤) .

(١) أنظر الصورة : ٢١٠ والرسم ١٣٠٧ .

(٢) أنظر الصورة والرسم السابق .

(٣) أنظر تهيد البحث ، ص ٤ ، ٥ .

(٤) ابن الاثير : التاريخ الباهر ، ص ٢٠١ .

٣- لسج سقاية الملك الأشرف

اللسج عبارة عن قطعة من حجر الحلان شبه مستطيلة طولها (٥٠ سم) وعرضها (٤١ سم) ، عثر عليها في منطقة قضيب البان الواقعة خارج حدود مدينة الموصل القديمة من الناحية الغربية ، وهي الآن معروضة بمتحف الموصل تحت رقم ٣٠٥ - م م ق ، ونقسم بدراستها ونشرها لأول مرة .

واللسج يتضمن كتابة غائرة تكون من ثمانية أسطر نصها :

- ١- بسم الله الرحمن الرحيم
- ٢- قد بنيت هذه السقاية (١) وعمرت
- ٣- وتسهلت ووقفت على جميع
- ٤- المسلمين طلبا لرضى الله سبحانه
- ٥- وتعالى سبب عمارته السلطان الكبير
- ٦- الملك الأشرف خلد الله دولته على
- ٧- يد الفقير الراجي الى رحمة الله
- ٨- تعالى علي بن عهد الله النخجواني (٢) .

والجدير بالتنبه أن النص قرئ في سجل متحف الموصل ولكنه لم يخل من هفوات منها ابدال (واو المطاف) الذي ورد قبل كلمة (تسهلت) ، وقراءة كلمة (لرضى) على أنها (لرجى) (٣) .

وعلى الرغم من تنفيذ كتابة النص بخط الثلث وفق طريقة ابن البواب ، إلا أنه غير متقن ويتضح ذلك في عدم التقيد بنسب الحروف مما أفقدها طابع الانسجام .

- (١) السقاية تعني هنا السبيل وقد ورد تعريفه في الصفحة ٣٩٤ ، حاشية ٧ .
- (٢) أنظر الصورة : ٢١١ والرسم ١٣٠٩ .
- (٣) سجل متحف الموصل ، ص ٦٣ .

والنص له أهمية تاريخية كبيرة لأنه يبين لنا قيام الملك الأشرف موسى بن الملك العادل الأيوبي بالنهوض بممارسة هذه السقاية وأنها جاءت تأكيداً لما أوردته المراجع التاريخية من وجود علاقات سياسية طيبة بين الملك المذكور وبدر الدين لؤلؤ - صاحب الموصل بعد توتر العلاقة بين الأخير ومظفر الدين كوكبورى صاحب ارسل (١) - ان لولا وجود هذه العلاقات لما سمح للأشرف ببناء السقاية في أطراف المدينة . كما أن نص اللوح من ناحية أخرى يكشف لنا عن اسم الشخص المشرف على البناء والمنفذ له ، وهو (علي بن عهد الله النخجواني) ، شأنه في ذلك شأن سعد الدين سنبل بن عهد الله البدرى الذى كان يشرف على اعمال بدر الدين لؤلؤ العمرانية (٢) .

ومعد فالنص خال من التاريخ المدون ، ولكننا بمساعدة الحوادث السياسية السقاية اوردتها المراجع التاريخية ، نرجح أن تاريخ اللوح المرتبط بتاريخ السقاية بطبيعة الحال يقع في الفترة المحصورة ما بين (٦١٥ - ٦٣٥ هـ) ، وذلك لأن الملك الأشرف كان قد استولى على سنجار سنة (٦١٥ هـ) (٣) ، وكانت وفاته سنة (٦٣٥ هـ) (٤) .

ومن المرجح ان اللوح المذكور كان مثبتاً فوق مدخل السقاية شأنه في ذلك شأن لوح باب العراق الذى ورد سابقاً ، وكذلك بقية اللوح التذكارية في العمائر الاسلامية . وما يؤكد ذلك ان مادة الحلان المنحوت منها اللوح لها القابلية على مقاومة عمليات التآكل والتجوية لمدة طويلة (٥) .

(١) الجميلي : دولة الأتابكة في الموصل ، ص ٢٠٨ .

(٢) ناقشنا اسم الشخص المذكور لدى دراسة مدخل مدفن مزار الامام عون الدين فسي الصفحة ٤٦٢ ، ٤٦٣ .

(٣) ابن كثير : البداية والنهاية ، ج ١٣ ، ص ٧٩ .

(٤) ابن خلكان : وفيات الأعيان ، ج ٤ ، ص ٤١٦ .

(٥) بينا خاصية حجر الحلان المذكورة في تمهيد البحث في الصفحة ٢٦ .

٤۔ لیج مزار الامام علی الهادی

نحت اللوح من مادة الرخام الأزرق بهيئة مستطيلة طولها (٨٣ سم) وعرضها (٥٣ سم) وهو من المخلفات الأثرية التي نقوم بدراستها ونشرها لأول مرة (١) .

وكان اللوح في بداية الأمر مثبتاً في الحائط الشمالي لحضرة المزار المذكور وحده
ردم الحضرة مؤخرًا من قبل مديرية الاوقاف وبناءً جامع فوقها نقل اللوح وصندوق القبر
الرخايعي الى غرفة جانبية في الجامع خصصت لهذا الغرض .

ونفذت على اللوح كتابة غائرة تتكون من تسع أسطر خطت بقلم الثلث على طريقـة
ابن السواپ نصها :

- ١- بسم الله الرحمن الرحيم . هذا الضريح المشرف الـ . . . سر اند ل . . .
- ٢- وعشرين منام^(٢) في شهر واحد فبعضهم رأوا النبي صلى الله عليه وسلم^(٣) . . .
- ٣- يقول ان في هذا الموضع واحد من اولاد علي بن أبي طالب ومنهم . . .
- ٤- رأى النبي وطيا عليهم السلام وهما يقولان في هذا المكان واحد
- ٥- من أولادنا فاكشفوا عنه الظر^(٤) ومنهم من رأى علي^(٥) عليه السلام (هو)
- ٦- يقول ها هنا قبر ولدي وباقي المنامات كلها شاهدة بذلك ولم يمس
- ٧- لاحد منهم في منام ثم نهشوه فظهر القبر في هذا المكان كما رأوه في
- ٨- مناماتهم فظهر له البيئات وقيل له النذورات
- ٩- عنده الدعوات^(٦) .

(١) أنظر الصورة : ٢١٣ والوسم ١٣١٠ •

(٢) كذا في الأصل والصحيح مناهما .

(۳) کذا بالأصل لانها كتبت على طريقة كتابة القرآن الكريم .

(٤) كذا بالأصل والصحيح الضم •

(٥) كذا بالأصل والصحيح عليا •

(٦) أنظر الصورة والرسم السابق .

والملاحظ على النص فقدان بعض كلماته من ناحية ، وكثرة الأخطاء اللغوية من ناحية أخرى ، علاوة على عدم تمكن الفنان من توزيع كلماته على المساحة المخصصة لها توزيعاً سليماً ، بحيث جاءت في مواطن مثقاربة وشبه متداخلة وفي مواطن أخرى متباعدة . كما نلاحظ بخط النص بعض المميزات الفنية منها : ظاهرة ترويس وتشعير بعض الحروف الأولية والمنفصلة وخلو بعضها الآخر من تلك الظاهرة .

ولعل أهمية اللوح تتجلى في نصه الذي يكشف لنا عن ناحية اجتماعية وهي الاعتماد على الروى والاحلام التي تمتد من الوسائل المقتمة للمامة - التي تؤثر فيها النواحي الدينية - في قبول بناء مثل هذا المزار الذي يضم اللوح وما يماثله من المزارات التي انشئت للأئمة العلوية في المدينة ، والتي تكن وراءها - على الأرجح - الأسباب الحقيقية لممارستها ، وهي نشر المذهب الشيعي الذي حاول تشجيعه بدر الدين لؤلؤ في نهاية العهد الأتابكي^(١) ، ثم حاول نفس الشيء بمض الحكام في العهد الأيلخاني^(٢) .

وأخيراً نرجح ان الموضع الأصلي لهذا اللوح كان داخل بناية المزار وليس فسيح الأماكن المكشوفة منه ، وذلك لان مادة الرخام الموصلي الذي نحت منها اللوح تتأثر كثيراً بمياه الأمطار التي تكثُر في منطقة الموصل^(٣) .

(١) الديوه جي : الموصل في العهد الأتابكي ، ص ٧٦ .

(٢) اوردنا ذلك في تمهيد البحث في الصفحة ٩ .

(٣) تطرقنا الى خاصية الرخام المذكورة في تمهيد البحث في الصفحة ٢٦ .

٥ - لوح مزار الامام يحيى بن القاسم

يقع هذا اللوح في أسفل الحائط الخارجي لحضرة مزار الامام يحيى بن القاسم الى
يمين مدخلها ، وقد انطرت بعض أجزائه في الأرضية الحديثة التي استحدثت مؤخرًا ،
وهو يتكون من قطعتين مستطيلتين من الرخام الأزرق المحبب وضمت احدهما
بجانب الأخرى بصورة أفقية طول الخارجية منهما (١٤٠ سم) وعرضها (٣٦ سم) ،
بينما طول الثانية التي تليها (١٤٧ سم) وعرضها (٣٧ سم) (١) .

ولما كانت مادة اللوح المذكورة تتأثر بغياه الأمطار لذا نرجح أن اللوح في بدايته
الأمركان في بعض الأجزاء الداخلية للمزار ، أو أن المزار نفسه كان يتقدمه رواق بحيث
يحفظ اللوح من تعرضه للمياه .

واللوح يشتمل على كتابه بارزة بخط الثلث وفق طريقة ابن الهواب نصها : ((والحسن
بن علي العسكري وسيدنا ومولانا خلف الحجة محمد بن الحسن صاحب الزمان عليهما
الصلوة والسلام . هذا ما أمر بممارته تقربا الى الله تعالى وإلى رسوله وأهل بيته
صلوات (٢) (الله عليهم أجمعين العبد الفقير الى الله تعالى الحاج ابراهيم اخ ؟ الحاج
احمد) .

والجدير بالتنويه أن القسم الأخير من النص المحصور بين قوسين لم نجده فسي
اللوحة نتيجة انطماره في الأرضية كما بينا ، وانما وجدناه في قراءة سابقة وردت عند
سيوفي (٣) .

وهكذا أصبح النص يشتمل على اسم الامامين الحادي عشر والثاني عشر من الأئمة
الاثني عشرية والدعاء لهم ، بالإضافة الى اسباب تجديد المزار واسم الشخص المجدد
وعبارة من عبارات التضرع والتذلل لله تعالى .

(١) أنظر الصور : ٢١٤ ، ٢١٥ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٣١٦ - ١٣١٩ والصورتين السابقتين .

(٣) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٠١ .

واللح لا يحتاج الى مناقشة تاريخه فهو يرجع الى سنة (٧١٧-٧١٩ هـ) (١) وهو التاريخ المدون على الشريط المتج لأقريز الجدران الداخلية في حضرة المزار بدليس ورد اسم الشخص المجدد (ابراهيم) الموجود بنص اللح مرة أخرى ضمن نص ذلك الشريط (٢).

ومن الظواهر الفنية في خط اللح هي : القطاع المسطح للحروف وترويس بعض الحروف الأولية كالالف واللام والتاء والنون ، واستبدال النهاية المشعرة لحرف الالف الأولى بالنهاية المطلقة ، ومحاولة ملء الفراغ بواسطة حركات الشكل والتزيينات النهائية الخارجة من بعض الحروف (٣).

(١) ناقشنا التاريخ المذكور عند دراستنا شريط الأقريز المبطن لجدران مزار الامام يحيى بن القاسم في الفصل الخامس من الباب الثاني في الصفحة ٨٠٧ - ٨٠٨ .

(٢) أنظر الرسم : ١٧١٨ ، ١٧٣١٥ والصور : ١٨٦ ، ١٩١ .

(٣) أنظر الصور : ٢١٤ ، ٢١٥ والرسم : ١٣١٦ - ١٣٢٧ .

ثانيا / شواهد وصناديق القبرـــــــــــــــــور

١- شواهد القبرـــــــــور

أ. الشواهد المستطيلة المسطحة

١- شاهد قبر خنز ورد

عثر على هذا الشاهد عند تأسيس المستشفى الجمهوري^(١) في المنطقة الواقعة شمال مدينة الموصل القديمة ، وهو معروض الآن بمتحف الموصل تحت رقم ٥٠٨ - م م . ويعد من المخلفات الأثرية التي ندرسها ونشرها لأول مرة .

والشاهد عبارة عن قطعة مستطيلة من حجر الحلان طولها (٦٣ سم) وعرضها (٣٢ سم) ، وان كان في الوقت الحاضر يتكون من ثلاث قطع نتيجة الصدع الذي حدث فيه (٢) .

ويتضمن الشاهد نصا غائرا دون بقلم الثلث على طريقة ابن البواب يتألف من ستة أسطر :

١- هذا قبر المرحومة خنز ورد ابنة برهيم^(٣) جارية السلطان

٢- قطب الدين محمد بن زكي بن مودود صاحب سنجار وهي زوجة فخر الدين

٣- اياز السنجاري رحمهم الله اجمعين توفت^(٤) في يوم الاربعاء سابع عشر من

٤- ذي القعدة سنة خمسين ستمائة^(٥) ملعون بن ملعون بن ملعون من قبح

٥- عليها وينزل عليها ميت غيرها ذكر أو انشئ ميتا . . . أو من سمع

٦- هذه اللعنة وعمل غير الواجب كان الله ورسوله (برشيلسن منه)^(٦) .

(١) سجل متحف الموصل ، ص ٦١ .

(٢) أنظر الرسم : ١٣٢٨ والصورة ٢٢٥ .

(٣) كذا في الاصل والصحيح ابراهيم .

(٤) كذلك في الاصل والصحيح توفيت .

(٥) كذلك في الاصل والصحيح ان يوضع واو المطففين الرقمين (خمسين) و (ستمائة) .

(٦) أنظر الرسم والصورة السابقة .

وقد وردت عدة أخطاء في قراءة النص المثبتة في سجل متحف الموصل فقد قرئ الاسم (أياز) على أنه (أيانا) ثم قرئت الجملة (رحمهم الله اجمعين) بصيغة (ابنة احمو) ، كما أضيف الف لام التمريف الى الرقع (سابع) في حين خلا من ذلك بالأصل ، كذلك سقطت كلمة (ملعون) الثالثة من تلك القراءة (١) .

والملاحظة العامة التي تلاحظها في خط النص هي عدم اتقانه والضعف الواضح في رسم الحروف وعدم التقيد بنسبها ، علاوة على نقصان بعض الحروف من الكلمات كما هو الحال في كلمة (ابراهيم) ، كذلك حدث ارتباط بين حروف بعض الكلمات المتجاورة ، مما أدى الى حدوث الأخطاء في القراءة السابقة المثبتة في سجل متحف الموصل ، مثل ارتباط حرف (الزاي) في كلمة (أياز) مع حرف (الالف المنفصل) في كلمة (السنجاري) (٢) .

ومن المميزات الفنية في الخط هي ظاهرة التشعير التي نلاحظها في بعض الحروف كالالف المنفصلة ، ولكن قلة انحنا ، ذلك التشعير حول حرف الالف في كثير من الكلمات من الهيئة المشمرة الى الهيئة المطلقة (٣) .

وعلى الرغم من كون نص الشاهد من النصوص الجنائزية ، الا أنه يعد بنفس الوقت لوحاً تذكاريًا له أهميته التاريخية فوردوا أسماء بعض الشخصيات ذات العلاقة بالمتوفاة ، كورود اسم السلطان قطب الدين محمد بن زنكي بن مودود صاحب سنجار يوثق لنا ما جاءت به المراجع التاريخية من أن السلطان المذكور حكم سنجار في الفترة ما بين (٥٩٤ - ٦١٦ هـ) (٤) ، كما أن ورد اسم زوجها في النص فخر الدين أياز السنجاري - الذي لم نوفق بالتمريف عليه من خلال ما وقع بين أيدينا من كتب التراجم والوفيات - ربما كان يعد شخصية عادية ليس لها دور سياسي واجتماعي مهم بدليل دخول زوجته في خدمة السلطان الاتق الذكر .

(١) سجل متحف الموصل ، ص ٦١ .

(٢) أنظر الرسم والصورة السابقة .

(٣) أنظر الرسم والصورة السابقة .

(٤) سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٤٠ .

أما كون وجود القبر في منطقة الموصل فيدل على أن صاحبة الشاهد توفيت في
 الموصل أو في سنجار ثم نقلت ودفنت في الموصل ، على الرغم من قضائها فترة
 حياتها أو معظمها في سنجار .

٢ - شواهد كنيسة شمعون الصفا

نتيجة للحفر الذى استحدث في صحن كنيسة شمعون الصفا الذى كان على عمق (١٥ م) تقريبا لتتبع المستوى الاصلى للكنيسة عثر على ثلاثة من شواهد قبور من النوع المسطح المستطيل فقد تبين بعض أجزائها ، ونجد من المخلفات الأثرية التي نقوم بدراستها ونشرها لأول مرة .

فالشاهد الأول ذهبت أكثر أقسامه ، والقسم المتبقى منه عبارة عن قطعة مستطيلة طولها (٣٧ سم) وعرضها (٣١ سم) دون عليها نص جنازى بقلم الثلث وفق طريقة ابن الهواري بواسطة الحفر البارز يتألف من أربعة أسطر فقد السطر الأول جميع كلماته ولم يسبق منه سوى حرف النون الأخير المتصل ونهاية لحرف الالف المنفصل ، أما الأسطر الثلاثة الأخرى فتظهر فيها كلماتها الأخيرة . وعلى كل حال فالمتبقى من النص يشمل على العبارات التالية :

- ١- من ا
- ٢- العسر اللهم اعقر لنا
- ٣- نا الطاهر القديس
- ٤- وستماية عوه ؟ (١)

وهكذا وجدنا أن القسم المتبقى من نص الشاهد يتضمن عبارة دعائية ، ولقبين ، ومؤخرة النص المؤرخ .

ولعل أهم ما في النص هو لقب (القديس) الذى يردنا في النصوص السابقة ، وكذلك التاريخ المدون الذى لم يسبق منه سوى رقم المئات مسبوqa بواو العطف .

لقب (القديس) يعد من الألقاب الدينية المسيحية التي كانت تطلق على بعض رجال الدين المسيحيين الذين بلغوا مرحلة كبيرة من التقوى والزهد والتعب ، ويكون اللفظ مرادفا للقب أو لفظة الولي عند المسلمين .

أما تاريخ النص فالمتبقي منه هو رقم المئات (ستماية) ، ولكن وجود واو المعطف التي تسبقه تدل دلالة أكيدة على وجود أرقام أخرى تسبقه هي الآحاد والعشرات كلاهما أو بعضهما ، وهذا يؤكد بدوره عودة الشاهد الى القرن السابع الهجري ، أى في الفترة المحصورة بين نهاية العهد الأتابكي ، والفترة الأيلخانية الأولى . ولكننا نستبعد عودة الشاهد الى العهد الأتابكي ، ونرجح نسبه الى الفترة المذكورة من العهد الأيلخاني ، وبالأذات العقد الأخير من القرن السابع الهجري مستندين في ذلك على ظهور بوادر الضعف في خط الثلث الذي دون فيه الشاهد ، وقلة التزيينات الخطية ، وظهور النهايات المطلقة لحرف الألف المنفصل ، وعدم تمكن رسم الترويس في هامات الحروف المنتهية والأولية التي لم نعدها في العهد الأتابكي الذي بلغ فيه خط الثلث أوج تحسنه وتطوره (١) ، وإنما عهدناها في نصوص تعود الى نهاية القرن السابع الهجري بنفس الخط ، كما في محراب مزار بنجة علي (٦٨٦ هـ) (٢) ، ومحراب مزار بنات الحسن المعاصر له (٣) ، وشباك جامع الامام الباهر (٤) ، وشاهد قبر الدار كمال (٥) .

وبالنسبة للشاهد الثاني في كنيسة شمعون الصفا فهو الآخر قد فقد بعض أجزائه ، والمتبقي منه عبارة عن قطعة من الرخام الأزرق غير منتظمة شبه مستطيلة طولها (٢٤ سم) وعرضها (٢٢ سم) ، مدون عليها كتابة بخط الثلث الفائق تتألف من ثلاث أسطر غير كاملة :

- ١- رحمهم الله تعالى
- ٢- في أواخر سنة ابن
- ٣- يكون من غير ذريت له (.....) (٦)

- (١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٤١ .
- (٢) أنظر الرسوم : ١٥٤٦ - ١٥٥٦ .
- (٣) أنظر الرسوم : ١٥٧٨ - ١٥٨٥ .
- (٤) أنظر الرسوم : ١٥٩٨ - ١٦٠٠ .
- (٥) أنظر الرسم : ١٧٥ والصورة ٢٢٢ .
- (٦) أنظر الرسم : ١٣١٤ والصورة ٢١٧ .

ومما يؤسف له أن أهم شيء في النص وهو التاريخ قد ذهبت معظم معالمه، ولم يبقَ سوى حرفي الالف والراء المنفصلين، مع حرف الباء الأولي (ار. ٠٠) (١)، ومع هذا فإن الطريقة المتمثلة في خط الشاهد وهي طريقة ابن الهواب التي شاعت في نصوص المدينة خلال العهد الأتابكي والفترة الأيلخانية الأولى (٢) توجي بوقسوع التاريخ ضمن العهد أو الفترة المذكورين، ولكننا نرجح نسبة التاريخ إلى الفترة الأيلخانية الأولى، ونستبعد رجوعه إلى العهد الأتابكي استناداً إلى بساطة الخط وعدم اتقانه واختفاء الالفات المشمرة - التي كانت شائعة في ذلك العهد كما في شاهد قبر الخلال (٦٣١ هـ) (٣) - واستبعادها بالالفات المطلقة التي كثرت في نصوص الفترة الأيلخانية الأولى التي تطرقنا إليها عند مناقشتنا نص الشاهد الأول بالكنيسة.

وعلى هذا الأساس فإننا نرجح حصر تاريخ الشاهد بما بين نهاية القرن السابع أو بداية القرن الثامن الهجريين.

ومهما يكن من أمر في أرجاع الشاهد إلى أحد القرنين المذكورين فإننا نرجح في كلا الحالتين أن يكون الرقم المتخلف عن التاريخ هو (أربع) وليس (أربعين) ، لأنَّه في هذه الحالة سيكون التاريخ (٦٤٠ هـ) أو (٧٤٠ هـ) وهو ما لا يجوز في كلا الأمرين ، لأنَّ التاريخ الأول سيضع الشاهد ضمن الفترة الأتابكية وهو ما استبعدناه مقدماً ، بينما التاريخ الثاني سيضعه في الفترة الأيلخانية الثانية التي اختفت فيها طريقة ابن الهواب في خط الثلث وحلت محلها طريقة المستعصي.

وبخصوص الشاهد الثالث والأخير في كنيسة شمعون الصفا فإنه يتكون من قطعتين من الرخام الأزرق طول الأولى منها (٢٢ سم) وعرضها (١٨ سم) ، وثخنها (٤ سم) ، بينما يبلغ طول القطعة الثانية (٢٣ سم) ، وعرضها (١٨ سم) ، وثخنها (٤ سم) . وقد رجحنا

(١) أنظر الرسم : ١٣١٤ والصورة ٢١٧ .

(٢) تطرقنا إلى ذلك لدى دراسة كتابات المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٥٤ .

(٣) أنظر الرسم : ١٧٣ ، ١٧٤ والصور : ٢٢٠ ، ٢٢١ .

(٤) أنظر الرسم : ١٣١٢ ، ١٣١٣ والصور : ٢١٨ ، ٢١٩ .

عودتهما بالأصل الى شاهد واحد نظرا لتماثل مادة الرخام وأسلوب الخط وتنفيذه
وتساوى الثخن في كليهما .

وقد شغلت القطعتان بنص جنازى مدون بخط الثلث الفائر وفق طريقة ابن البواب
علاوة على الصلحان والزخارف الهندسية ، وعلى الأغلب ان الكتابة وبعض الزخارف
المذكورة في الشاهد كانت مطعمة بالجيش التي لا زالت بعض آثاره ماثلة للعيان .

والقطعة الأولى يظهر فيها أحد رؤوس صليب شبيه بورقة ثلاثية تحف به من كلا
الجانبين دائرة مزدوجة ، وشغلت بقية القطعة بثلاثة أسطر كتابية نصها : (١)

شاهد قبري من كتبت في سنة ١٢٤٥

تكونت من طين من ارض ارض
وكانت في سنة ١٢٤٥ م
٢٤

١- ... صدر مجد الدين رحمه الله ..

٢- الحي المحيى

٣- ي فليكن (؟) (١)

ويتجلى أهمية هذا النص بمرور لقب جديد لم يردنا في النصوص السابقة وهو
(الصدر) . وصدر كل شيء أوله . وقد استعمل كلقب من القاب الكناية المكانية
وكان يقصد به صدر المجلس ، وكني به عن الملقب اشارة الى مهابته ومكانته بسين
القوم . وقد استعمل في العصر الاسلامي في النقوش منذ أوائل القرن السادس الهجري
وكان يغلب اطلاقه على رجال الدين . وصار هذا اللقب في عصر المماليك من الألقاب
الأصول التي تستعمل في المكائبات الرسمية ، وكان يلي في الرتبة لقب (مجلس الصدر)
الذي كان أعلى منه درجة . وكان لقب (الصدر) في هذا العصر يطلق على التجار
الكبار ، وأرباب الصناعات الرئيسية : كرياسة الطب الكحالين ، ورياسة الجرائحية
ونحو ذلك ، وأفراد حاشية السلطان : كمهتارية البيوت ، ومهندسين العمائر ، ورؤساء
الحراقة وغيرهم . وكانت صورته (الصدر الأجل الكبير المحترم المقرب الأوحى فلان
الدين) . وكان يستعمل اللفظ أحيانا في تكوين بعض الألقاب المركبة مثل (صدر
الاسلام) الذي اطلق على نظام الملك في نص انشاء من حوالي سنة ٤٧٥ هـ في
الجامع النوري بدمشق (٢) .

(١) أنظر الرسم : ١٣١٢ والصورة ٢١٨ .

(٢) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٣٧٧ ، ٣٧٨ .

ومما تقدم يمكن أن نرجح بأن الشخص الملقب بالنص (مجد الدين) كان ذا منزلة اجتماعية أو اقتصادية أو دينية أو مهنية مرموقة بين قومه، وإن كنا لم نعثر على ترجمة له.

أما القطعة الثانية من الشاهد فالمتيقن من معالمها يوضح لنا شكل الشاهد فسي بداية الأمر الذي كان على هيئة منطقة مربعة أو مستطيلة مشغولة بالكتابات، ثم يحيط بها إطار من الزخارف الهندسية على هيئة أشكال مستطيلة ذات رؤوس مدببة يتقاطع كل شكلين مع بعضهما بطريقة تحصر بينهما وبين حدود المنطقة السابقة أشكال من النجوم النصفية.

ويتضمن النص المتيقن على القطعة سطران :

١- آمين وكان

٢- سنة اثنين وعش (١)

ولعل أهم ما في هذا النص هو التاريخ الذي لم يسبق منه سوى رقم الآحاد (اثنين) وقسم من رقم العشرات المتضمن حرفي الميم الأولية المتصل بالشين الوسطية، ومن المؤكد أنه كان بالأصل (عشرون) وليس (عشر) ، وذلك لوجود واو المطف الذي يسبقه، والذي يزيده تأكيداً كتابة رقم الآحاد (اثنين) إذ لو كان عدداً مركباً لكتب (اثنيتي) بحذف النون الأخيرة . كما أن طريقة ابن البواب المتمثلة في خـسـطـ الثالث بنص الشاهد تبين نسبة الشاهد إلى العهد الأتابكي أو الفترة الأيلخانية الأولى ، وذلك لانتشار هذه الطريقة خلال العهد والفترة المذكورين . ولكن عدم جودة الخط ، ووجود النهايات المطلقة لحرف الالف المنفصل ، وعدم تحرى الدقة في رسم الترويس لبعض الحروف الأولية ينفي عودة الشاهد إلى العهد الأتابكي الذي امتاز بدقـة الخط ، والنهايات المشعرة لحرف الالف المنفصل ، والعناية في رسم ترويس بعض الحروف الأولية ويضعه ضمن الفترة الأولى من العهد الأيلخاني التي تنتهي في بداية القرن الثامن الهجري لتبدأ بعدها الفترة الثانية من العهد المذكور.

وعلى هذا الأساس يكون تاريخ الشاهد هو : اثنين وعشرين وسبعماية) .

(١) أنظر الرسم : ١٣١٣ والصورة ٢١٩ .

٣- شاهد ا كنيسة مارأشميا

تمكنت لدى دراستي الميدانية المتعلقة بالبحث في كنيسة مارأشميا من العثور على شاهد ين يكشف النقاب عنهما لأول مرة ، وعلى الرغم من عدم دخولهما ضمن البحث ، لأنهما يعودان الى العهد (الجلائري) إلا انني آثرت دراستهما نظرا لقرب زمنهما من العهد الأيلخاني من ناحية ، وخوفا على فقدانهما من ناحية أخرى شأنهما فسيبي ذلك شأن كثير من مخلفات المدينة الأثرية التي آلت الى الزوال .

فالشاهد الأول يتألف من ثلاث قطع مستطيلة من الرخام الأزرق مشتهة في الوقت الحاضر في الجانب الغربي لاهدى بد نات هيكلماريوحنان في الكنيسة المذكورة طول الأولى (٣٦ سم) وعرضها (١٤ سم) ، بينما طول الثانية (٦٢ سم) وعرضها (٢٢ سم) . في حين يبلغ طول الثالثة (٣٠ سم) وعرضها (٢٢ سم) (١) .

وقد دون النص الجنائزي على القطع المذكورة بخط الثلث الفائر وفق طريقة ياقوت المستعصي ، حيث يبدأ من القطعة الأولى : ((المرحومة عزيزة ابنة)) ، ثم يستمر على القطعة التي تحتها على هيئة ثلاثة أسطر :

١- صاحب شمس الدين بن صاحب

٢- سعد الدين بن كدا ؟ توفت في

٣- جمادى الآخرة سنة تسعة وثلثين .

وبعد ذلك يختم النص بسطرين على القطعة الثالثة التي تلي الثانية :

١- وسبعمائة

٢- (رحمها الله تعالى

ومن المميزات الفنية للكتابة هي الرشاقة ، والترويس المشفوع (بالزلف) فسي رؤوس بعض الحروف الأولية ، والتشهير في نهاية حرف الألف المنفصل ، وترابط

(١) أنظر الصور : ٢٣٠ ، ٢٣١ والرسم ١٣٢٩ .

بعض الحروف ، وواد رلهيثات الزينة الخطية وحركات الشكل ، بالإضافة الى رشافة الحروف ، ومحاولة تنفيذ النص بصورة مثقمة (١) .

وتتجلى أهمية النص بتاريخه المدون الذي يعد من أقدم النصوص المؤرخة في مدينة الموصل التي تعود الى العهد الجلائري ، وكذلك ورود لقب جديد لاسم نشاهد في النصوص السابقة في المدينة وهو (الصاحب) ، باستثناء اللقب المركبة الذي ورد في نصوص مزار الامام يحيى بن القاسم بصيغة (صاحب الزمان) (٢) الذي اختص به الامام الثاني عشر من الاثمة العلوية الاثني عشرية (٣) .

والصاحب بدأ استعماله كلقب خاص حين اطلق على الوزير اسماعيل بن عماد وزير بني بويه بأصفهان . وقد سرى استعماله على الوزراء المدنيين في عصرى الأيوبيين والمماليك . وكان يقع في سلسلة الألقاب قبل لقب التعريف وذلك باعتباره من الألقاب الدالة على الوظيفة دلالة خاصة . على أن كتاب الانشاء بالشام كانوا يلقبون به العلماء من قضاة القضاة واشباههم ، وذاك بخلاف المصطلح في مصر حيث اقتصر اللقب على الوزراء المدنيين .

وقد تضاف اليه بـ النسبة احيانا فيقال (الصاحبى) ، كما كان يلحق باللقب بعض الالفاظ مثل (الزمان) و(العدل) و(قران) . وتضاف اليه احيانا أخرى كثير من اسماء الممالك والبلاد والقلاع لتكوين القاب مركبة (٤) .

وعلى كل فاللقب ظهر في الموصل بعد ظهوره في مصر والشام ، وإذا اخذنا بنظر الاعتبار أنه كان ذا مدلولات سياسية كما هو الحال في مصر أو قضائية كما هو الحال في الشام فيتضح لنا أن المتوفاة كانت من عائلة ذات منزلة مرموقة .

أما الشاهد الثاني في كنيسة مارأشعيا فيتألف من قطعتين من الرخام الأزرق الفاتح تقمان في أسفل الشباك الشمالي لغرفة بيت الخدمة يبلغ طسول

(١) أنظر الرسم والصورتين السابقتين .

(٢) أنظر الرسم : ١٧٢٩ و ١٧٢٩ .

(٣) الخليلي : المدخل الى موسوعة العتبات المقدسة ، ص ٢٥١ .

(٤) د . حسن الباشا : الألقاب الاسلامية ، ص ٣٦٢ و ٣٦٨ .

القطعة الاولى (سم) وعرضها (سم) ، بينما يبلغ طول الثانية (سم) وعرضها (سم) . وقد دون عليهما نص غائر بخط الثلث على طريقة المستعصي يتكون من سطرين : ١ - توفي الشهاب شمس الدولة هـ

٢ - منصور بن ايشوع ابن هـ (١)

والملاحظ على النص انه فقد بعض احرف الاسماء الموجودة فيه فالاسم الواقع في مؤخرة السطر الاول تبقى منه حرفا الميم الاولى والهاء الوسطية ، وربما كان اسما مركبا ك (عبد الله) ، في حين تبقى من الاسم الواقع في مؤخرة السطر الثاني حرفا الهاء الاولى والهاء الوسطية ، وربما كان يمثل في الاصل اسما مركبا أيضا ، من المرجح أنه كان هبة الله (نظرا لشيوع مثل هذا الاسم في القرن السابع الهجري) (٢) .

وعلى الرغم من فقدان التاريخ المدون من النص ، الا أنه لا يخلو من أهمية ، نظرا لورود لقبين جديدين يظهرا في المدينة على مخلفاتها الرخامية لأول مرة ، كلقب (الشهاب) و (شمس الدولة) .

شمس الدولة : من الألقاب المضافة الى (الدولة) . وقد اطلق في عصر بني بويه على صمصام الدولة سنة ٣٧٣ هـ على يد الطائع وذلك بعد موت أبيه . كما أطلق على نظام الملك في نص انشاء من ح سنة ٤٧٥ هـ في الجامع الاموي بدمشق ، ولقب به أيضا شمس الدولة أخو أيوب (٣) . ومن المرجح أن اللقب في شاهدنا له مدلولاته التي توضح ان الشخص المتوفي كان ذا منزلة سياسية أو اجتماعية مرموقة . ولا بد لنا من أن نشير ونحن بصدد مناقشة هذا اللقب الى ورود لقب مماثل له اختص به عز الدين مسعود بن مودود (٥٧٦ - ٥٨٩ هـ) وهو (شمس الممالي) الذي وجدناه مدونا على باب مدرسته (٤) .

(١) أنظر الصورة : ٢٢٩ والرسم ١٣٣٠ .

(٢) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٣٦٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٣٦٠ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٤٠٧ : ١٤٠٨ .

والشاهد كما مر هنا غير مؤرخ ، ولكن التشابه الموجود بين نصه ، ونصى الشاهد السابق من حيث : أسلوب التنفيذ ، والمميزات العامة للخط ، وطريقة رسم الحروف الأمر الذى يجعلنا نرجح أنهما من فترة مقاربة ، ومع هذا فخط الشاهد هنا أقل دقة من كتابة الشاهد السابق (١) ، مما يرجح أنه أحدث عهدا منه ، ولكن بفارق زمني بسيط .

ب • شواهد القبور المقوسة

١- شاهد قبر الدقاق

اكتشف هذا الشاهد في مقبرة الحناز في جنوب مدينة الموصل ، ثم نقل الى متحف الموصل وعرض بقاعته الاسلامية تحت رقم ٨٢٥ - م م ، وهو من المخلقات الاثرية التي تدرس وتُنشر لأول مرة •

وهو من نوع الشواهد المقوسة حيث يتكون من قطعة من الحلان مستطيلة الشكل تنتهي من الأعلى بقوس مدبب يبلغ عرضها (٤٢ سم) ، وارتفاعها (٧٨ سم) ، دون عليها نص غائر بخط الثلث يتألف من ثمانية أسطر (١) :

- ١- الله
- ٢- بسم الرحمن الرحيم (٢)
- ٣- كل من عليها فان ويبقى (٣)
- ٤- وجهه ربك ذو الجلال والكرام (٤)
- ٥- هذا قبر محمد بن سلمان
- ٦- الدقاق رحمه (٥) دريح بالـ (٦)

(١) أنظر الصورة : ٢٢٤ والرسم ١٧٦ •

(٢) رفعت لفظة الجلاله الي الأعلى من بين كلمتي (بسم) و (الرحمن) لتشفل تدبب القوس من ناحية ، ولأن أنحناء القوس أدى الى اقتصار المساحة بحيث لا تكفي لنص البسملة كاملاً من ناحية ثانية •

٣، ٤) الرحمن : الآية ٢٧ ، كتبت كلمة (الكرام) بصورة خاطئة ، كما هو ملاحظ بالنص •

(٥) لا يستقيم النص بوجود كلمة (رحمه) الا ب ورود لفظة الجلاله بعدها كأن يقال (رحمه الله) وربما سقطت من النص سهوا •

(٦) كذا في الأصل والصحيح (بالدار) أي القبر ، والذي يقصد به (الدار الآخرة) •

٧ - عشر من جمادى الاولى سنة

٨ - حد (١) عشر وستماية

وعلى الرغم من تدوين النص بخط الثلث إلا أنه تتمثل فيه الهسطة وعدم الدقة في تنفيذه ، كما يتميز النص بكثرة الأخطاء ونقصان بعض الحروف من كتابه .

ولم نوفق بالاهتداء الى شخصية المتوفي لعدم وروده في كتب التراجم والوفيات ، وربما كان يمتن مهنة قصر الثياب أو طحن الحبوب استنادا الى اللقب الذي اقترن باسمه الذي لم يردنا في النصوص السابقة وهو الدقاق) ، لأنه يدل على الشخص البلدي يحق بمسدد القماش لتحويله وتمليس ، ويقال له قصار ، والدقاق أيضا هو الطحان (٢) . وقد ورد نفس اللقب قبل ذلك في مدينة فاس بالمغرب في كتابه أثرية جنازية أيضا من حوالي سنة ٥٩٩ هـ في مسجد سيدى بومدين خاص بأبى عبد الله الدقاق السلجواني من كبار شيوخ الصوفية (٣) . وهكذا تتجلى أهمية الشاهد في الكشف عن أحد الألقاب التي استعملت في مدينة الموصل في الربع الاول من القرن السابع الهجرى .

(١) كذلك في الأصل والصحيح (احد) .

(٢) د . حسن الهاشلي : الفنون الاسلامية والوظائف على الآثار العربية ، ج ٢ ، ص ٥١٢ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٥١٤ .

٢- شواهد ومجسّمات قبر الخلال (١)

يقع قبر الخلال في غرفة تقع في شرق مصلى المسجد المسمى بأسمه (٢) الى يسار الداخل يبلغ طوله (١٦٠ سم) وعرضه (٨٠ سم) واقصى ارتفاعه (١٠٢ سم) .

ويتكون القبر من مجنّبات تركيبيّة ، وشواهد للرأس والرجلين نحتت من حجـر الحـلان . ولكن حالته غير مرضية نظرا لفقدان القسم الأسفل من شاهد الرجلين ، ومعظم اقسام الجوانب التركيبية التي لم يبق منها غير الاركان المتصلة بالشـواهد بين المذكورين (٣) .

ويتألف كل شاهد من منطقة سفلية مسطحة مستطيلة بوضعية افقية تكون بمستوى الجوانب التركيبية عليها شريط كتابي بارز بخط الثلث على طريقة ابن الهواب محصور بين افريزين رشيقين من المعينات المتتابعة ، والى الأسفل من ذلك يوجد افريز من الزخارف المكررة التي استمدت عناصرها من الخط الكوفي المحور . ويعلو هذه المنطقة قوس مكون من خمسة فصوص تعتمد في تكوينها على مبدأ التدوير والانحناء يحف بقوس آخر مدبب مطول شملت دائرته بكتابة غائرة نفذت بخط الثلث على طريقة ابن الهواب وتخرج من اطرافه الخارجية أنصاف أوراق نخيلية يشغل كل منها أحد فصوص القوس الأول ، ماعدا الفص العلوى فقد شغل بورقة ثلاثية .

ويكتنف القوس المدبب طاقة على هيئة محراب ذات عمودين يحصران بينهما مشكاة (٤) تتخلل الفراغات المحصورة بينها وبين الأعمدة أنصاف أوراق ثنائية فسي

(١) الشيخ محمد بن عسائر بن ابراهيم . والخلال هو بائع الخلال ، أى التمر المطبوخ . (احمد بن الخياط الموصلی : ترجمة الأوليا في الموصل الحدباء ، تحقيق سميح الديوبه جي ، الموصل ١٣٨٥ هـ / ١٩٦٦ م ، ص ٨١ ، حاشية ١ .

(٢) يقع المسجد المذكور في محلة النجارين ، ويتكون المسجد في الوقت الحاضر من مصلى صغير يتقدمه فناء ويقع الى الشرق منه غرفة صغيرة تضم القبر .

(٣) أنظر الصور : ٢٢٠ ، ٢٢١ والرسوم : ١٧٣ ، ١٧٤ .

(٤) تتبعنا مدى انتشار المشكاة وبدولالاتها عند المسلمين في الفصل السادس من الباب الأول في الصفحة ٤٢٠ .

الأسفل ، ووردت مقببة ذات فصوص حلزونية من الأعلى ، ثم يعلو كل ذلك ثلاث حطات من المقرنصات المنشورية الصماء (١) .

والملاحظ على شاهد الرجلين أنه فقد القسم السفلي المسطح (٢) ، بينما شاهد الرأس يحتفظ بجميع معالمه الفنية والمعمارية (٣) ، كما توجد اختلافات بسيطة بمسبمين عناصر الشاهدين منها ، وخرج عنصر لوزي يمثل اللهب من عنق مشكاة شاهد الرجلين ، بينما خلت من مشكاة شاهد الرأس .

والنصوص الموجودة على أقسام القبر تتضمن الآية (٢٥٥) من سورة البقرة التي دونت على شاهد الرأس ، والجوانب التركيبية ، بينما التاريخ موجود على شاهد الرجلين .

فالآية القرآنية تبدأ من القسم المسطح السفلي للشاهد بالبسطة ، ولدى انعطافها على جانبي القبر وشاهد الرأس فقدت معظم كلماتها ولم يبق منها غير كلمات قليلة تطالعنا بين الحين والحين ، ولكن مؤخر الآية الذي دون على دائرة القوس المدبب لشاهد الرأس بقى سليماً نصه : ((كرسية السموات والارض ولا يوده حفظها وهو العلي العظيم)) (٤) .

أما النص الجنائزي المتضمن اسم المتوفي وتاريخ الوفاة فقد دون على شاهد الرجلين .
فالتاريخ دون على دائرة القوس المدبب للشاهد نصه : ((٠٠٠ ذلك في سنة أربع وثلثين وستمائة)) . أما اسم المتوفي فيظهر أنه كان مدوناً في أعلى القسم المسطح للشاهد ولكن نتيجة التلف الذي دسب إلى النص فلم يبق منه في البداية سوى الكلمات التالية ((هذا قبر ٠٠٠٠٠ (رَحْمَةُ اللهِ))) (٥) .

(١) أنظر الرسوم والصور السابقة .

(٢) أنظر الرسم : ١٧٤ والصورة ٢٢١ .

(٣) أنظر الرسم : ١٧٣ والصورة ٢٢٠ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٧٣ ، ١٣٣١ ، ١٣٣٨ . البقرة : الآية ٢٥٥ .

(٥) أنظر الرسم : ١٧٤ والصورة ٢٢١ .

والجد يد بالذكر أن التاريخ كان قد قرئ في السابق على غير حقيقته من قهسل أحمد بن الخياط الموصلية الذي جاء عنه ((سنة ست وثلاثين وستمائة)) (١) ، ولكنه صحح فيها بعد بقراءة ثانية من قهسل يوسف ذنون (٢) .

ومن الملاحظات الفنية التي وجدناها في نصوص الشواهد والجوانب التركيبية في القبر ، هي تنفيذها بواسطة أسلميين هما : أسلوب الحفر الفائر ، وأسلوب الحفر البارز ، كما أن الأجزاء الهارزة نفسها دون بعضها بحروف كبيرة ، والبعض الآخر بحروف صغيرة (٣) .

وتتمثل في كتابة النص على العمود بمحض المميزات الفنية منها : وجود الترويض الخالي من الأضافة (الزلف) في رؤوس بعض الحروف الأولية والتشعير في نهاياتها . ومحاولة ملء الفراغ بواسطة الزخارف النباتية وأشكال الزينة الخطية وحركات الشكل والاعجام ، بالإضافة الى ظاهرة ترابط بعض الحروف (٤) .

(١) الموصلية : الموجع السابق ، ص ٨١ .

(٢) يوسف ذنون : دراسة جديدة لكتابات الموصل الأثرية ، ص ٢٢٧ .

(٣) أنظر الصور : ٢٢٠ ، ٢٢١ والرسوم : ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٣٣١ ، ١٣٣٨ .

(٤) أنظر الصور والرسوم السابقة .

٣ - شاهد ا قسبر ابى العلا (١)

يمثل هذان الشاهدان بعض أجزاء القبر الذى كان مبنيا في مسجد قديم في محلة الشيخ ابى العلا التي استمدت اسمها من اسم الشيخ المذكور ، ولدى فتح شارع خالد بن الوليد سنة (١٨٨٦ هـ) نقل القبر الى مقبرة الشيخ عمر . وفي العام الماضي نقل شاهد القبر وهما كل ما تبقى من أجزائه الى متحف الموصل ، بعد أن فقدنا أجزاءهما العليا . وهما من الشواهد التي تكشف النقاب عنها لأول مرة .

ويتألف كل شاهد من قطعة واحدة من حجر الحلان يبلغ طول شاهد الرأس (٦٨ سم) وعرضه (٥٥ سم) ، بينما كان طول شاهد الرجلين (٧٢ سم) وعرضه (٥٥ سم) . ونحت على كل منهما شريط كتابي بخط الثلث البارز وفق طريقة ابن البواب يحف به من الأعلى والأسفل أفريز رشيق من الزخارف الهندسية على هيئة الممينات المتتابعة ويملو ذلك القسم العلوى من الشاهد الذى لم يبق منه غير بعض المعالم البسيطة التي دون عليها كتابات غائرة بخط الثلث أيضا (٢) .

وشريط شاهد الرأس يتضمن الهسمة ولفظ (الجلالة) الذى تفتح به آية الكرسي (٣) ، وان كان هذا اللفظ غير واقع على واجهة الشاهد ، وانما ينمط على ركنيه . والقسم المتبقى من الشاهد الواقع فوق الشريط تظهر فيه بقايا حرفين غائرين يمثل احدهما حرف الراء الأخير المتصل (٤) .

(١) الشيخ أبو العلا ، تكنى بهذه الكنية ، وربما كانت للتمظيم نظرا لارتباطهما بلفظة (العلا) ، وقامت مقام الاسم الصريح ، ويرى البعض أن اسمه كان احمد بن الحمزة (محمد امين بن خير الله الخطيب العمري : منهل الأولياء ، ص ١٣٢) .

(٢) أنظر الصور : ٢٢٣ ، ٢٤٨ ، والرسم ١٧٩ أ ، ب .

(٣) البقرة : الآية ٢٥٥ .

(٤) أنظر الصورة : ٢٢٣ ، والرسم ١٧٩ أ .

أما شاهد الرجلين فقد دون على شريطه العبارة الاولى من الآية السابقة: ((. . لا اله الا هو الحي القيوم)) ويعلو ذلك في القسم العلوي من الشاهد كتابة غائصة بخط الثلث لم يسبق منها سوى بعض كلمات الآية المنوه عنها: ((. . . السموات والارض . . .)) (١) .

ويظهر أن القسم العلوي لكل شاهد الذي لم يسبق منه الا القليل كان مفصصا ، وان القبر نفسه كان يحتوي على مجنبات تركيبية ، وذلك لثماثلهما من حيث وضعية الشريط والأفريز المحيط به ، وبقايا الكتابة الغائصة التي تعلو ذلك بما لمسناه فسي شواهد قبر الخلال (٦٣٤ هـ) (٢) ، وقبر المهراني (٦٦٢ هـ) (٣) .

ولما كان خط النص البارز في شريط كل شاهد تتمثل فيه الدقة في رسم الحروف وما يتعلق بترويسات وتشعيرات بعضها على غرار ما لمسناه في كتابات الأشطرطة المماثلة في شواهد ومجنبات القبرين المذكورين ، بالإضافة الى تماثل النص الغائسر على شاهد الرجلين مع النصوص المماثلة في شواهدى قبر الخلال ، لذا نرجح نسبة القبر الذي يعود اليه الشاهدان اللذان نحن بصدد دراستهما الى المهدي الأتابكي ، وبالذات النصف الأول من القرن السابع الهجرى بعد سنة (٦١١ هـ) ، لان الهروى المتوفي في السنة المذكورة الذي أورد أسماء المباني التي كانت تضم القبور في مدينة الموصل لم يتطرق الى ذكر ذلك القبر ، ولا الى العمارة التي كانت تضمه (٤) .

وبما تقدم نستنتج أن الشيخ أبا العلا كان قد عاش في الفترة الأتابكية وأنه توفى في نهاية هذه الفترة على أغلب تقدير .

(١) أنظر الصورة : ٢٤٨ والرسم ١٧٩ ب .

(٢) أنظر الصور : ٢٢٠ و ٢٢١ والرسم : ١٧٣ و ١٧٤ .

(٣) أنظر الصور : ٢٢٦ - ٢٢٨ والرسم : ١٧٧ و ١٧٨ .

(٤) الهروى : الاشارات الى معرفة الزيارات ، نشر وتحقيق جانين سورديل طومسين ، دمشق ١٩٥٣ م .

٤ - شواهد ومجسّمات قبر المهراني

يضم هذا القبر غرفة منخفضة تقع الى الشمال من فناء مسجد بكر أفندي في محلة رأس الكوره . يبلغ طوله (٢٠٠ سم) وعرضه (٦٨ سم) وأقصى ارتفاعه (٦٤ سم) . وهو من المخلفات الأثرية التي نقوم بدراساتها ونشرها لأول مرة .

ويتكون القبر من شواهد وجوانب تركيبيه من حجر الحلان ، وهذا يكون تخطيطيه مطابقا لتخطيط قبر الخلال ، وهو في حالة غير مرضية نتيجة التلف الذي داهم المعظم أجزاءه (١) .

ويتألف كل من شاهدي الرأس والرجلين من منطقة مستطيلة مسطحة يعلوها قوس خماسي الفصوص يرتكز على كل طرف من طرفيها بروز كروي (رمانة) ، كما أن كيهيل جانبي من جانبي القبر يكون على هيئة مستطيلة مسطحة (٢) .

وقد دون على شواهد ومجسّمات القبر المذكوره شريط كتابي عرضه (١٣ سم) بخط الثلث الهارز وفق طريقة ابن الهوام على ارتفاع (٥٢ سم) من الأرضية يحف به افريسز رشيق من المعينات الهندسية المتتابعة ، ويتضمن النص التالي : ((بسم)) ٠٠٠٠٠ الرحيم الله لا ٠٠٠٠ (١) لحي القيوم لا ٠٠٠٠٠ ولا نوم له ما في السموات ٠٠٠ في الأرض من ذا الذي (يشفع عند ٠٠٠ بانه يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه الا بما شا) وسبح كرسيه السموات والأرض ولا يور (٥٤) ٠٠٠٠٠٠٠ (٣) .

وقد دون على شاهدي الرأس والرجلين النص الجنازى بقلم الثلث الفاتر على طريقة ابن الهوام :

- (١) أنظر الصور : ٢٢٦ - ٢٢٨ .
- (٢) أنظر الصور : ٢٢٦ و ٢٢٧ والرسوم : ١٧٨ و ١٧٧ .
- (٣) البقرة : الآية ٢٥٥ .
- أنظر الصورة : ٢٢٨ والرسوم : ١٧٨٢ و ١٧٨٨ .

فشاهد الرأس دونت عليه خمسة أسطر نصها :

- ١- هذا
- ٢- قبر العبد الفقير (
- ٣- الى رحمة الله تعالى
- ٤- جمال الدين ابو الهيجا ابن
- ٥- جزين ؟ المهراني رحمه الله (١)

أما شاهد الرجلين فقد دونت عليه أربعة أسطر متضمنة بقية النص :

- ١- تو
- ٢- في الى رحمة الله
- ٣- تعالى في شهر سنلة (
- ٤- اثنتين (وسنتين وستائة (٢) .

وعلى الرغم من أهمية هذا النص نظرا لتضمنه اسم الشخص المتوفى وتاريخ وفاته ،
الا أننا لم نعثر على ترجمة لهذا الشخص في كتب التراجم والوفيات التي ربما كانت
تكشف لنا عن بعض جوانب حياته .

وخط النص سواء الأقسام البارزة فيه أم الفائرة تمثل فيها مميزات فنية منها : الترويس
والتشهير في بعض الحروف الأولية ، ومحاولة ملء الفراغ ببعض الزخارف النهائية
وحركات الشكل ، ولكن الملاحظ أن الخط البارز في الشريط الدائر حول القبر كان أكثر
انقانا من الخط الفائز الموجود (٣) .

(١) أنظر الصورة : ٢٢٦ والرسم ١٧٧ .

(٢) أنظر الصورة : ٢٢٧ والرسم ١٧٨ .

(٣) أنظر الصور : ٢٢٦ - ٢٢٨ والرسم : ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٨٧ ، ١٧٨٨ .

٥ - شاهد قبر الدار كمالی

اكتشف هذا الشاهد في الموقع المنسوب الى المدرسة الهدرية الكائنة في المنطقة المحصورة بين باشطابية ومزار الامام يحيى بن القاسم من قبل الهيئة الاثرية لجامعة الموصل . وهو من المخلفات الاثرية التي تدرس وتُنشر لأول مرة .

ونحت الشاهد من قطعة واحدة من حجر الحلان ارتفاعها (٧٤ سم) وعرضها (٨ سم) يتكون من منطقة مسطحة مستطيلة الشكل يملؤها قوس خماسي الفصوص يقع على كـل جانب من جانبيه بروز كروي مـضلع الأوجه على هيئة (الرمانة) . وحفر بـصدر القوس طاقة محارية تشغلها مشكاة (١) .

وقد دون على منطقة الشاهد المستطيلة والقوس المفصص الذي يملؤها كتابة بخط الثلث وفق طريقة ابن الهواب ، حيث نجد شريطا من الكتابة البارزة تتج المنطقـة المذكورة نصها : ((يشفع عنده الا بأذنه يعلم ما بين أيديهم)) . ولما كان المفروض في الآية (٢٥٥) من سورة البقرة الذي يكون النص قسما منها أن تكون كاملة ، كما هو الحال في بقية الشواهد والعناصر المصارية التي وردت عليها في مدينة الموصل ، لذا فـمن المرجح أن تكون بقية أجزائها قد دونت على الشاهد الثاني للقبر ومجانبه التي لـم تصلنا . وهذا يبين - بالاضافة الى هيئة الشاهد نفسه - أن التخطيط والشكل العام للقبر الذي يرجع اليه الشاهد كان يشبه تخطيط القبور المماثلة لقبر الخلال والمهراني .

أما القوس المفصص في الشاهد فقد دون على دائرته في المنطقة المحصورة بين - الطاقة وفصوصه كتابة غائرة تتضمن النص الجنائزي : ((هذا قبر الدار كمالی رحمة الله (ز) وجه الأمير جمال الدين الحسيني وقت (٢) سنة وتسعين وستماية)) (٣) .

(١) أنظر الصورة : ٢٢٢ والرسم ١٢٥ .

(٢) كذا في الاصل والصحيح توفيت .

(٣) أنظر الصورة والرسم السابقين .

والمنوفاة لم نعث على ترجمة لها ، ولكن من المروج أنها كانت ذات منزلة مرموقة
 بدلالة الألقاب الناهضة لزوجها ، كالأمير والحسيني التي ترجح كونه أحد الشخصيات
 التي كان لها دور سياسي أو ديني مهم في القرن السابع الهجري بمدينة الموصل .

وعلى كل حال فخط النصين السابقين في الشاهد البارز منهما والفائز لا يخلسو
 من مميزات فنية كترويس وتشمير بعض الحروف الأولية والنفصلة ، ومحاولة التخلص من
 الفراغ بواسطة حركات الشكل .

١ - صندوق حضرة مزار الإمام علي الهادي (١)

يتكون الصندوق من قاعدة رخامية منتخبة محدبة القطاع ترتكز عليها قطع أخرى من الرخام الأزرق شكلت مع بعضها هيئة متوازي المستطيلات طوله (٢٦٤ سم) وعرضه (١٢٢ سم) وارتفاعه (١٢٦ سم) يتألف من جانبين تركيبيين على هيئة مستطيلة بوضعية أفقية (٧٦ x ٢٥١ سم) ، وشاهد بين بهيئة مستطيلة أيضا (٧٦ x ١٢٠ سم) ، ولكن بوضعية عمودية (٢) .

وقد نحت على كل من الجانبين التركيبين خمس مناطق ذات هيئات مستطيلة تنتهي من الأعلى بأقواس ثلاثية مفصصة ترتبط مع بعضها بحلقات رابطة (٣) تشبه السي حد كبير المناطق المماثلة التي وجدناها من قبل على مدخلي حضرة مزار الإمام عـون الدين ، وجامع الإمام الهادي (٤) ، وقد شغل كل منها بزخارف نهائية نافرة يعتمد تكوين زخارفها على مبدأ التناظر النمطي ، ان تبدأ من محور زخرفي تنطلق منه العناصر نحو الجانبين بصورة متناظرة من حيث : النوعية واسلوب التنفيذ ، كما

(١) يقع مزار الإمام علي الهادي في محلة المحمودين الى الغرب من مدينة الموصل القديمة قرب منطقة (رأس الجادة) وهو يحتوي على فناء واسع وعلى يمين الداخل مصلى مرتبجد يدا متعددة تقدمه ثلاثة أروقة من الجهة الشمالية الغربية يؤدى البواق الثاني منها الى سرداب منخفض ينقسم الى قسمين ، وعلى يسار الداخل مدخل يؤدى الى القسم الثاني الذي كان يضم صندوق القبر (الصوفي : الآثار والمباني المربية الاسلامية في الموصل ، ص ١٢٤) . وقبل ثلاث سنوات ردمت مدبرة الأوقاف المزار ونبت على انقاضه جامعا حديثا ، ونقل صندوق القبر الى غرفة خصصت لهذا الغرض تقع الى الشمال من فناء الجامع .

(٢) أنظر الصورة : ٢٣٢ والرسوم : ١٨٠ - ١٨٢ .

(٣) تطرقنا الى الحلقات الرابطة من حيث الاصل والانتشار في الفن الاسلامي والفنون القديمة لدى كلامنا عن الزخارف الهندسية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١١٠ - ١١٢ .

(٤) تعرضنا الى مثل هذه المناطق عند دراستنا الزخارف المعمارية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٩٠ - ٩٢ .

شملت الكوشات المتخلفة بين فصوص المناطق بزخارف نهائية مماثلة بأسلوب النكوسين ،
ما عدا اختلافات ببعض العناصر الزخرفية (١) .

أما شاهد الرأس والرجلين فقد شغل كل منهما بثلاث مناطق مفصصة شبيهة
بالمناطق السابقة ، ولكنها أقل عرضا وهي محاطة باطار مقعر ، كما أن المناطق
الجانبية وكوشاتها شملت بزخارف نهائية على غرار زخارف المناطق السالفة أيضا ،
وان كان هناك اختلاف في شكل بعض العناصر . ولكن الاختلافات تكمن في المنطقة
الوسطى لكل شاهد اتخذت شكل المحراب المجوف وذلك لوجود عمودين يرتكز عليهما
قوس كل طاقة (٢) .

والصالح على الطاقة الوسطى لشاهد الرأس هو اشغال صدرها بمشكاة يتخلل
بطنها وردة مفصصة مركبة (٣) ويخرج من كلا جانبيه كوز صنوبر (٤) أو عنقود عنسب
محور ، علاوة الى وجود ورقتين مفصصتين على جانبي العنق ، أما باطن القوس فهي
الطاقة فشغل بأربع حطبات من المقرنصات الصماء تعلوها سلسلة من الاقواس الرشيقية
المتقاطعة وينتهي كل ذلك من الأعلى بورقة نخيلية ثلاثية تتمركز داخل الفص الاوسط
لقوس الطاقة (رسم ١٨٠) .

أما الطاقة الوسطى لشاهد الرجلين فقد شغل بطنها بمشكاة ايضا على نفس غرار
مشكاة الطاقة السابقة لشاهد الرأس مع خلوها من كيزات الصنوبر ووجود ورقتين
مفصصتين على جانبي القاعدة (رسم ١٨١) .

وتكمن في زخارف المناطق والطاقات وكوشاتها سواء أكانت في الشواهد أو المجنحات
التركيبية مميزات فنية متعددة منها : اندام رشاقة العناصر بصورة عامة ، واتساع
أرضياتها وزيادة غورها ، وتنفيذها بواسطة الحفر البارز ، ووجود الحزوز داخل

(١) أنظر الرسوم السابقة والرسوم ١٢٧١ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٨٠ ١٨١ .

(٣) تطرقنا الى الوردات المركبة عند دراسة الزخارف النهائية للمداخل في الفصل
الأول من الباب الأول في الصفحة ١٠٥ ١٠٦ .

(٤) تطرقنا الى كيزات الصنوبر لدى دراستنا زخارف شواهد القبور وصناديقها في الفصل
السادس من الباب الأول في الصفحة ٤١٩ ٤٢٠ .

الأُصْحَان ، والتقميرات داخل الأُتصال والفصوص (١) .

كما توجد فيها عناصر زخرفية مختلفة منها : الأوراق النخيلية الثلاثية عولنصاف الأوراق بهيئات مختلفة ، وكيزات السنوبر ، والوردات المفصصة ، والمناصر الهلالية (٢) .

ويوجد في كل ركن من أركان الصندوق عمود مضلع ذو أوجه مسننة (٣) بطريقة فنية رائعة إذ يقسمه أفريز من المصينات التي قسمين تكون فيها تسننات الأضلاع في قسمها العلوي معتدلة ، بينما تكون تسننات القسم السفلي مقلوبة ، ولكل عمود قاعدة مكعبة مقرنصة . أما تاجها فذو هيئة مكعبة أيضا ولكن أوجهه تشغل بأوراق ثلاثية شبه كأسية تتغلل الفجوات الركنية المكائنة بينها أشكال شبيهة بالمقرنصات (٤) .

ويوجد في القسم العلوي لشواهد ومجنات الصندوق شريط كتابي عرضه (٢٦ سم) دون بخط الثلث وفق طريقة ابن الهوام متضمن النص القرآني التالي : ((بسم الله الرحمن الرحيم . الله لا اله الا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الأرض من ذا الذي يشفع عنده الا بأذنه يعلم ما بين ايديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشئ من علمه الا بما شاء وسع كرسيه السموات والأرض ولا يئوده حفظهما وهو العلي العظيم)) (٥) .

ولخط النص مميزات فنية منها : انه دون وفق النسب الفاضلة للحروف ، وان كننا نلمس زيادة ملحوظة بطول الحروف المنتهية اقتضتها ضرورة النص ، وعلى الرغم من ذلك لم يكن الفنان موفقا كل التوفيق في توزيع كلمات النص بحيث اقتضرت المساحة عنده في نهاية النص ، كما حدث داخل بين بعض الكلمات . وعلاوة على ذلك فتتميز جميع الحروف بقطاعها المسطح وبرزها بواسطة الحفر الرأسي البارز ، ووجود ظاهرة

(١) أنظر الرسوم : ١٨٠ - ١٨٢ ، ١٢٧١ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٢٧١ - ١٢٧٥ .

(٣) تطرقنا الى مثل هذه الاعددة في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٣٠٧ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٨٠ - ١٨٢ ، ٣٤٩ ، ٣٥١ .

(٥) البقرة : الآية ٢٥٥ . أنظر الرسوم : ١٢٤١ - ١٢٤٤ والصورة : ٢٣٤ - ٢٣٦ .

لو عد من كل ركن من أركان المندوب (٩٥) مخرج ذو وجه مستند
 نظرية فن رالف نفسه المندوب من الأركان
 الترويس في رؤوس بعض الحروف الأولية والمنتصبة والتشعير في نهاية البعض الآخر
 وتربط بعضها . بالإضافة الى وجود ميزة ملء الفراغ ومحاولة التزيين الخطي بواسطة
 الزخارف النهائية وحركات الشكل وأشكال الزينة الخطية، ولعل أهم تلك الزخارف والاشكال
 هي الخطوط الدائرية المقاطعة التي تنشق من خطين شبيهين بقوائم الحمام - روف
 الكوفية ينتهي كل منهما من الأعلى بنصف ورقة نخيلية (١) ، وهذا التشكيل الزخرفي
 مستمد - على الأرجح - من الخط الكوفي المصفور الذي طغى عليه خط الثلث منذ
 القرن السادس الهجري في نصوص المباني الأثرية وعناصرها في الموصلي .

وللمندوب غطاء من الرخام الأزرق مكون من ثلاث قطع ، عليه زخارف وكتابات
 مطعمة بالرخام الأبيض . فيوجد على أطرافه الخارجية خطوط منكسرة تشكل مع بعضها
 مناطق شبه مستطيلة ذات رؤوس مدببة تحصر بينها مضلعات سداسية (٢) . ويلاحظ
 ذلك من الداخل شريط كتابي ذو جوانب مشطوفة بخط الثلث على طريقة ابن السواري
 والملاحظ على الشريط أنه ينكسر في نهايته القريتين من شاهد الأرجل نحو الداخل ،
 ثم ينكسران ثانية نحو الأعلى بصورة موازية للشريط نفسه بحيث غدا الشريط مزدوجا ،
 ثم تتصل نهايته في الأعلى على هيئة قوس ثلاثي مفصص يشغل كل جانب من كوشته ،
 وكذلك فسه العلوي ورقة مفصصة (٣) .

والشريط يتضمن النص التالي : ((بسم الله الرحمن الرحيم . هذا ضريح مولانا
 علي ابن الامام علي الهادي ابن الامام محمد الجواد ابن الامام علي الرضا ابن الامام
 موسى الكاظم ابن الامام جعفر الصادق ابن الامام محمد الباقر ابن الامام علي زين
 العابدين ابن سيدنا ومولانا الامام السبط الشهيد الحسين ابن سيدنا ومولانا
 الامام المرتضى امام المتقين وسيد الوصيين علي ابن أبي طالب صلوات الله عليهم
 أجمعين الطيبين الطاهرين)) (٤) .

(١) أنظر الرسوم والصور السابقة .

(٢) تطرقنا الى مثل هذه الخطوط لدى دراستنا زخارف شواهد وصناديق القبور في
 الفصل السادس من الباب الأول في الصفحة ٤١٧ .

(٣) أنظر الرسم : ١٨٣ والصورة ٢٣٧ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٨٣ ، ١٧٥٥ - ١٧٦٢ . هذا وكنا قد تعرضنا الى استعمال الادعية
 للآئمة الاثني عشرية لدى دراستنا لنصوص الأشرطة في الفصل الخامس من الباب
 الأول في الصفحة ٣٨٤ ، ٣٨٥ .

والملاحظ على النص وجود الأخطاء الإملائية التي نلاحظها في زيادة حرف الألف في كلمة (بن) إذ المفروض حذف الحرف لوقوع الكلمة بين اسمين . ومن الملاحظات الفنية المهمة في الخط هي املاء الحروف الذي نتج عن قصر مدات القائمة منها . ووجود الترويس والتشهير في بعض الحروف الأولية ، بالإضافة الى محاولة ملء الفراغ واختفاء الطابع الزخرفي للكتابة بواسطة حركات الشكل وهيئات الزينة الخطيطة والعناصر النهائية (١) .

والجد ير بالذكر أن النص قرئ في السابق من قبل كل من السادة الصوفي والنقشبندی والديوه جي ، إلا أنهم جميعاً لم يوفقوا في ذلك نتيجة الزيادة والنقصان والهفوات التي وقعوا في بعض مواطن النص .

فالصوفي قرأ الكلمة (ضريح) على أنها (الضريح) ، وخال كلمة (المتقين) أنها (المتقدمين) (٢) . أما النقشبندی فقد أضاف كلمة (الامام) بعد اسم (علي زين العابدين) ، كما أنه أهمل من النص كلمتي (سيدنا ومولانا) الواردتين قبل اسم (الامام المرتضى) (٣) . بينما الديوه جي قرأ النص بصورة ناقصة حيث لم يسرد فيها الأسماء والألقاب التالية (جعفر الصادق ابن الامام محمد الباقر بن الامام علي) الواقعة بين اسم (الامام موسى الكاظم) (والامام زين العابدين) ، كما سقطت من قراءته كلمتا (سيدنا ومولانا) الواقعة قبل اسم (الامام المرتضى) (٤) .

هذا وتوجد كتابة بخط الثلث طمعت بالجس على إطار الشريط السابق من الأسفل قريباً من شاهد الرأس في الجهة الجنوبية تتضمن النص التالي : ((هل حسن ابن يوسف الفاسولم ؟ رحمه الله تولى عمله الحاجي ابراهيم بن محمد بن قاسم الحماحي غفر الله له)) (٥) .

- (١) أنظر الرسوم السابقة .
- (٢) الصوفي : الآثار والمباني المربية في الموصل ، ص ١٢٤ .
- (٣) النقشبندی : صناديق مراقدة الأئمة في المراق ، ص ٢٠٢ .
- (٤) الديوه جي : اعلام الصانع المواصل ، ص ١٥٤ ، ١٥٥ .
- (٥) أنظر الصور : ٢٣٤ ، ٢٣٥ والرسوم : ١٥٧٢ - ١٥٧٥ .

ومما لا شك فيه أن الاسم الأول (حسن بن يوسف) هو الصانع أو الفنان الذي قام بعمل الصندوق بدلالة الكلمة (عمل) التي تقتن بأسماء الصانع والفنانين (١). أما الاسم الثاني (الحاجي إبراهيم بن قاسم الحماوي) فهو الشخص الذي أشرف على العمل بدلالة الكلمة (تولى) التي تطلق عادة على من يسند إليه القيام أو الإشراف على عمل من الأعمال (٢).

والجد ير بالتنويه أن الديوه جي كان قد حسب الشخص الأول على أنه صاحب القبر، والشخص الثاني على أنه المرخم الذي قام بعمل الصندوق، وهذا اللبس حدث عنده نتيجة اعتماده على قراءة مغلوطة للنص وردت عند النقشبندی على النحو التالي: ٠٠ قبر حسين بن شريف العا ٠٠٠٠ رحمه الله، تولى عمله: الحاجي إبراهيم بن قاسم الحماوي غفر الله (٣).

ولا بد لنا ونحن في معرض التطرق إلى النص المذكور أن نشير إلى ورود لقب جديد لم يرد لنا فيما سبق من نصوص وهو (الحماوي) والحماوي هو أحد العاملين بالحمام، ومهمته تأثير المآزر للمستحيين، أو تغييرها لهم، وكذلك حفظ ثيابهم، وربما أطلقت على صاحب الحمام أو من يعمل فيها. هذا ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بشاهد قبر من عين الصيرة مؤرخ سنة ٣١٠ هـ باسم ((أبو القسم ابن داهن الحماوي)). كما وجدت كتابة أثرية على قبة بلال مؤرخة سنة ٥٣٤ هـ باسم عبد السلام بن عبد الله الحماوي ضامن حمام القاضي بمصر (٤).

✓ وعلى الرغم من كثرة نصوص صندوق القبر - الذي في متناول دراستنا - إلا أنها خللت من التاريخ المدون، كما أننا لم نهتد إلى ترجمة لشخصية الصانع أو المشرف على العمل الآتي الذكر. ومع هذا فكان النقشبندی قد أعبره معاصراً لمحراب بنجة علي (٦٨٦ هـ) (٥) أي ضمن الفترة الأيلخانية الأولى، وهو الذي أرجحه معتمداً في ذلك

(١) بينا ذلك لدى تطرقنا إلى أسماء المرخمين في تمهيد البحث في الصفحة ٤٦.

(٢) د. حسن الهاشما: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، ص ٣٠٦، ٩٩٦.

(٣) النقشبندی: المرجع السابق، ص ٢٠٢، والديوه جي: المرجع السابق، ص ١٥٥.

(٤) د. حسن الهاشما: المرجع السابق، ص ١، ص ٤٣١.

(٥) النقشبندی: المرجع السابق، ص ٢٠٢.

على ناحيتين هما : نوعية الخط واسلوبه ، وطريقة التنظيم .

فأسلوب ابن الهوام في خط الثلث المتمثل في نصوص الصندوق الذي شاع خلال العهد الأتابكي وامتد إلى الفترة الأيلخانية الأولى ، ينفي وقوع الصندوق ضمن الفترة الأيلخانية الثانية ، وذلك لاستبدال أسلوب ابن الهوام بأسلوب ياقوت المستعصي (١) .

ويخصوص طرق التنظيم فأنها تؤكد نسبة الصندوق إلى العهد الأيلخاني وتنفي عودته إلى العهد الأتابكي ، لأن طريقة التنظيم بواسطة الجبس التي انتهت في تنفيذ النص المتضمن اسم الصانع والمشرف على العمل كان لها السيادة في العهد الأيلخاني ، في حين لم تصلح أية أمثلة لها من العهد الأتابكي لأن التنظيم كان يتم في هذا العهد بواسطة الرخام الأبيض (٢) . وحتى الكتابات والزخارف الهندسية المطعمة بواسطة الرخام الأبيض على سطح الصندوق ترجع ذلك فقد كانت غير متقنة نتيجة الفجوات التي تتخلل الوحدات المطعمة والأضية المطعمة عليها بحيث تختلف عن الطريقة نفسها التي انتهت في العهد الأتابكي ، وذلك لانعدام مثل تلك الفجوات وتميزها بالدقة والمهارة في أسلوب التنفيذ (٣) ، ولكنها تمثلت من ناحية أخرى في بعض الوحدات المطعمة في بعض المخلفات الرخامية التي تعود إلى الفترة الأيلخانية الأولى ، كما في محراب مزار بنات الحسن (٤) .

ونتيجة لما تقدم يتضح لنا أن المميزات الفنية العامة للصندوق ترجع عودته إلى الفترة الأيلخانية الأولى الواقعة بين نهاية القرن السابع وبداية القرن الثامن الهجريين (٥) .

(١) بينا ذلك في تمهيد البحث في الصفحة ١٣ وكذلك في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٥٤ .

(٢) تطرقنا إلى ذلك في تمهيد البحث في الصفحة ١٢ ، ٣٩ ، ٤٠ .

(٣) أوردنا ذلك في تمهيد البحث في الصفحة ٣٩ .

(٤) أنظر دراستنا لمحراب مزار بنات الحسن في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة ٦١٢ .

(٥) أنظر الصفحة ١١ من تمهيد البحث .

فإذا أخذنا بنظر الاعتبار دقة كتابة الشريط الدائر على جوانبه المقاربة لدقسة الكتابات الأتابكية عندها نتأكد أن ترجيح نسبة الصندوق إلى نهاية القرن السابع الهجري ويكون بهذا معاصرا لمحراب مزار بنجة علي (٦٤٦ هـ) (١) ، ومحراب بنات الحسن المعاصر له (٢) . وهو نفس الترجيح الذي ذهبنا إليه في بداية الأمر .

(١) أنظر دراستنا للمحراب المذكور في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة

(٢) أنظر دراستنا للمحراب المذكور في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة

٢- صندوق حضرة جامع النبي جرجيس

يقع هذا الصندوق في ضريح الجامع المذكور (رسم ٣١) ، وهو يتكون من مجموعة من القطع الرخامية المسطحة التي تكون جوانب القبر الاربعة يملوها سطح (غطـا) الصندوق وترتكز على قاعدة متفخمة محدبة القطاع وهذا تكون كل هذه الأجزاء الهيئـة العامة للصندوق التي تتخذ شكل متوازي المستطيلات طوله (٢٧٢ سم) وعرضه (١٣٧ سم) وارتفاعه (١٤٧ سم) (صورة ٢٣٨) ، وهذا يكون مشابهها من حيث التخطيط والشكل العام صندوق حضرة مزار الامام علي الهادي (صورة ٢٣٢) .

وقد نحت على مجنبات الصندوق التركيبية مناطق (جامات) ذات هيئات مستطيلة حددتها أطر مقمرة . تنتهي في الأعلى بقوس ثلاثي مفصص توجد سبع منها على كل من جانبي الصندوق ، علاوة على منطقة نصفية في كل ركن . بينما نحت على كل من شاهدي الرأس والرجلين ثلاث مناطق ، بالإضافة الى نصفى منطقة في كل ركن (١) .

وتوجد نواحي فنية متعددة في هذه المناطق منها : اشتراك أطر المناطق — مع بعضها وترتيبها بوضعية ممتدلة ومقلوبة بصورة متتالية ومتعاضة فتبدأ بمنطقة ممتدلة فائرة تليها منطقة مقلوبة بارزة ، فثالثة ممتدلة فائرة ، ورابعة مقلوبة بارزة وهكذا حتى النهاية ، كما اتصلت أنصاف المناطق في الأركان مكونة مناطق كاملة (٢) .

ومن النواحي الفنية الأخرى التي لاحظناها في المناطق المذكورة ، خلو جميع — المناطق البارزة المقلوبة من المعالم الزخرفية ، بينما زخرفت المناطق الفائرة الممتدلة بزخارف متشابهة تعتمد في تشكيلها على مبدأ التناظر التمثيلي اذ تتكون من محور زخرفي في الوسط ثم تنطلق وتنتشر بقية العناصر الزخرفية بصورة متناظرة من حيث النوعية والمميزات الفنية وأسلوب التنفيذ (٣) .

حجارة الفنان من سب الكتاب . ولما الزمان بالزمن ، ونما الدور من المتأخرة
وقد نفذت الزخارف المنوه عنها بواسطة الحفر البارز الرأسى . ومن عناصرها حروف
وحيزان الى الكوفة مقفور

(١) أنظر الرسوم : ١٨٤ ، ١٨٥ .

(٢) أنظر الرسمين السابقين .

(٣) أنظر الرسمين السابقين .

الزخرفية الأوراق النخيلية الثلاثة وأنصاف الأوراق بهيئات متعددة (١) . أما
الميزات الفنية الجديدة بالاهتمام فهي رشاقة العناصر بصورة عامة ، والقطاع المسطح
لجميع العناصر من أغصان وأوراق كاملة ونصفية .

ويملو المناطق الأتفة الذكر شريط كتابي بارز عرضه (٢٩ سم) يحدده من الأعلى
والأسفل أطوار مزدوج من خطين بارزين وشيقين يتصلان مع بعضهما عند استقامة
رؤوس المناطق المعتدلة بحلقات رابطة .

ودون الشريط بقلم الثلث وفق أسلوب ابن الهواب مضمنا النص التالي : ((بسم الله
الرحمن الرحيم . الله لا اله الا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات
وما في الأرض من ذا الذي يشفع عنده الا بأذنه يعلم ما بين ايديهم وما خلفهم
ولا يحيطون بشئ من علمه الا بما شا وسع كرسيه السموات والأرض ولا يؤوده حفظهما
وهو العلي العظيم . صدق الله العظيم)) (٢) .

ولنص الشريط المذكور مميزات فنية مشابهة الى درجة عجيبة بالشريط المائل
الذي وجدناه على جوانب صندوق حضرة مزار الامام علي الهادي (٣) منها ، الاهتمام
برسم الحروف ودقة تناسبها ، مع زيادة ملحوظة في طول الحروف المنتصبة ، بالإضافة
الى تداخل بعض الكلمات وحروفها فرضتها المساحة المخصصة على الفنان ، كما
تمثلت بالحروف ظاهرة القطاع المسطح وبرزها بواسطة الحفر الراسي وتواظت بعضها ،
ووجود ظاهرة القطاع المسطح فيها ، والترويس والتشهير في بعض الحروف الأولية
والمنفصلة ، علاوة على محاولة الفنان تزيين الكتابة وملء الفراغ بواسطة الزخارف النهائية
وهيئات الزينة الخطية وحركات الشكل ولعل أهمها عناصر الدوائر المتداخلة التي
استحدثت فكرتها من حروف وميزات الخط الكوفي البضغور (٤) .

(١) أنظر الرسم : ١٢٧٦ - ١٢٨٢ .

(٢) البقرة : الآية ٢٥٥ . وكذلك أنظر الصورة : ٢٣٨ والرسم : ١٢٧٩ - ١٢٧٤ .

(٣) أنظر الصور : ٢٣٤ - ٢٣٦ والرسم : ١٨٠ - ١٨٢ ، ١٧٤١ - ١٧٤٤ .

(٤) أنظر الرسم السابقة والرسم ١٧٤٥ و ١٧٤٩ .

والصندوق غطاء من الرخام مستطيل الشكل (٢٦٠ x ١٢٥ سم) يوجد على كل زاوية من زواياه الأربع التي تعلو أركان الصندوق بروز كروي على هيئة (الرمانة) ثم شغل ببس-بروز على هيئة منطقة هندسية تتكون في كل جانب من خطين مزدوجين حافتها مشطوفة يكتنفهما ويحصران بينهما فراغ دونهما في المستوى وينتهيان عند مؤخرة الغطاء برأس مدبب يحد اجتماعهما مع بعضهما ، ومن الأعلى ينتهيان على هيئة قوس ثلاثي مفصص يحف به من الخارج ما يشبه القوس المفصص المقصوص . وقد شغل الفص المملوء للقوس الداخلي وردة بارزة ذات فصوص محدبة رأسية ، كما يوجد عند الطرف الداخلي لكل من رأسي المنطقة المدببين وردة مفصصة على غرار وردات الربيع الموصلية . وهيئة المنطقة المذكورة شبيهة بنفس هيئة الشريط المطعم على غطاء صندوق حضرة مسزارة الامام علي الهادي (١) .

والصندوق خال من التاريخ المدون . ومع هذا فلا يمكن نسبة الصندوق الى العهد الأتابكي ، وذلك لعدم شهود القناع المسطح للمناصر الزخرفية المتمثل في زخارف الصندوق - في ذلك العهد الذي كانت زخارفه ذات قطاع محدب خلال القرن السادس (٢) ، ثم القطاع المقعر خلال النصف الأول من القرن الذي تلاه (٣) . ولكن هذا القطاع المسطح وجدت أمثله في زخارف قطعة رخامية مكتشفة من بئر مزار الامام محمد بن الحنفية منسوبة الى الفترة الأيلخانية الأولى (٤) . بالإضافة الى ذلك فأن الصناديق الرخامية كانت غير مستعملة في العهد الأتابكي ، وانما استعملت بدلها الصناديق الخشبية (٥) .

ومن ناحية أخرى فأنا نستبعد عودة الصندوق الى الفترة الأيلخانية الثانية ، وذلك لشيوخ طريقة المستعصي في خط الثلث ، وانعدام طريقة ابن الهواب - المتمثلة في نص الصندوق - التي كان لها السيادة في العهد الأتابكي والفترة الأيلخانية الأولى (٦) .

(١) أنظر الرسم : ١٨٦٥ ١٨٣ .

(٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٣٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٣٣٧ .

(٤) أنظر د راستنا للقطعة المذكورة في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة ٥٨١ .

(٥) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٨٤ ، ٢٥٢ ، ٢٦٩ .

(٦) بينا ذلك في تمهيد البحث وكذلك في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحات

وعلى هذا الأساس نرجع نسبة الصندوق الى الفترة الأيلخانية الأولى ، وإذا اخذنا
 بنظر الاعتبار وجود التشابه الكبير بين هذا الصندوق وصندوق حضرة مزار الامام علي
 الهادي من حيث المميزات الفنية لخط الثلث (١) ، وكذلك التخطيط والشكل العام عندها
 نرجع نسبة الصندوق الى فترة صندوق حضرة الامام المذكور وهي نهاية القرن السابع
 الهجري •

(١) أنظر الرسوم : ١٧٤١ - ١٧٤٤ ، ١٧٧٤ - ١٧٧٩ •

(٢) أنظر الصور : ٢٣٢ ، ٢٣٨ والرسوم ١٨٠ - ١٨٣ ، ١٨٥ ، ١٨٦ •

سفر

خاتمه

ولما كانت الدراسات الاثرية تختلف عن كثير من الدراسات الانسانية
الاخرى ان لا يعتمد على المراجع والبحوث التي تناولتها من قبل لاستكمال
الفاصلة المرجوة فحسب ، ولما تفتقر يد دراسة ميدانية على الطبيعة ، كانت
الخطوة الاولى التي قمت بها هي مسح عام لمعابر الموصل الاثرية القائمة
فيها والمتهددة التي حوت الاثار الرخامية الراقدة فيها عبر عدة قسرون
تتظن من يزيل منها غبار الماضي وفتح عن مزاياها الخفية .

ولم اكف بزيارة المعابر القائمة بالمتهددة بالوقوف عند اثارها
الظاهرة ، ولما كنت اتحسس جد رائتها ، وزيل الملاط عنها ، كما كنت اجري
حداً وتتقيا في اطلالها بحثاً عن الاثار الطمورة وقد تكلفت جهودى ففى
هذا الصدد بالتجاذج في الكشف عن اثار جديدة لم تكن معروفة من قبل .
كما تعرفت على بعض الاثار الرخامية التي احتواها محقق الموصل وفداده .

وقد خرجت من تلك الدراسة الميدانية بحصر (١٤٢) اثراً و خامساً
فيها (١٠٥) اثار لم تدرس في السابق اشتملت على (١٠) مداخل (١)
و (٤) محارب (٢) ، و (٥) شهابيك (٣) ، و (٤) طاقعات (٤)

- (١) هي مداخل : جامع عمر الأسود (صورة ٢٠) ، ومزار الامام محمد بن الحنفية (صورة ٢١) ، ومسجد الامام ابواهم (صورة ٢٣) ، و جامع جشميد (صورة ٢٨ ، ٢٩) ويدخل بيت الخدمة في كنيسة شمعون الصفا (صورة ٣٥) ويدخل بيت الخدمة والهيكل الجنوبي وبيت الشهداء الفريسي والنسافي كنيسة مار اسحق (الصور ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٣) .
- (٢) هي محارب جامع الامام محسن (صورة ٤٦) ، ومحاربان من بشر مزار الامام محمد بن الحنفية (صورة ٥٦ ، ٥٧) ، ومحارب جامع الفخري (صورة ٥١) .
- (٣) هي شهابيك جامع الامام الباهر (صورة ٦٧) وشباك الفرقة القومية في مزار الامام محمد بن الحنفية (صورة ٦٩) وشباك جامع النبي جرجيس (صورة ٧٤) والشباك الشرقي لبيت الخدمة في كنيسة مار اسحق (صورة ٧٧) .
- (٤) هي طاقعة الدواقي الشرقي في كنيسة شمعون الصفا (صورة ٨١) وطاقعة غرفة بيت الخدمة في كنيسة مار اسحق (صورة ٨٤) ، وطاقعتين في جامع الفخري (صورة ٨٥) .

- و (٤٨) عموداً (٩) و (١٤) أفريزا زخرفياً (٢) ، وشريطين كتابيين (٣) .
 (٤) ألواح تذكارية (٤) و (١٢) شاهداً للقبور (٥) .

- (١) هي عمود مزارام التسمية (صورة ٩٨) ، وعمودان معروضان في متحف الموصل (رسم ١٣٦ ، ١٣٧) وعمود مزار الامام زيد بن علي (صورة ٩٩) ، وعمود جامع الامام محسن (صورة ١٠٢) وعمودين في العمار الشرقي وأخرى الفللمبرقد الشيخ فتحي (صورة ١٠٩ ، ١١١) و (١١٢) و (١١٣) وعمود كنيسة مار أشعيا (الصور ١١٢-١١٣) ، وعمود جامع الفخري (صورة ١١٥) ، و (٢٧) عموداً في صلي الجامع النوري (الصور ١١٧-١٤٣) ، و (٤) عموداً في جامع النبي جرجيس (الصور ١٤٤-١٤٧) .
- (٢) هي (٤) أفريز في مدرسة بد راند بن لولوة (الصور ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦٢) ، (١٦٥ ، ١٧٩) وأفريز في جامع الامام محسن (صورة ١٤٨) ، وسجسد الكوازي (صورة ١٥٢) ، ومزارام التسمية (صورة ١٥٣) وسجسد الشيخ قاسم الرحمان (صورة ١٦٧ ، ١٦٨) ، وعمود مسجد (صورة ١٧٤ ، ١٧٥) ومزار الامام محمد بن الحنفية (صورة ١٩٢) ، وكنيسة مار أشعيا (صورة ١٩٦) و (٣) أفريز معروضة في متحف الموصل (الصور ١٦٩-١٧١ ، ١٧٦ ، ١٧٧) .
- (٣) هما شريطا جامع المباس (صور ٢٠١) ، وسور الموصل (صورة ٢٠٧ ، ٢٠٨) (٤) هي ألواح المدرسة النورية (صورة ٢١٠) وسقاية الملك الأشرف (صورة ٢١١) وأب المراق (صورة ٢١٢) ، ومزار الامام علي الهادي (صورة ٢١٣) .
- (٥) هي (٣) شاهداً في كنيسة شمعون الصفا (الصور ٢١٦-٢١٩) وشاهد قبر الداركالي (صورة ٢٢٢) وشاهد قبر أبي الملا (صورة ٢٢٣ ، ٢٤٨) وشاهد قبر الدقاق (صورة ٢٢٤) ، وشاهد قبر حنوزد (صورة ٢٢٥) ، وشاهد قبر المهراني (صورة ٢٢٦ ، ٢٢٧) وشاهد كنيسة مار أشعيا (الصور ٢٢٩-٢٣١) .

والجد يد بالذكران (٤٠) أثرا من الآثار المذكورة اكتشفهم لأول
مرة خلال دواشي الميدانية منها : (٣) مداخل (١) ، و (٤) محاريب (٢)
، و (٣) شباهك (٢) ، و (٤) طاقات (٤) ، و (٩) أعمدة (٥) و (٦)
أفاريز خرفية (٧) وشريطان كتابيان (٨) ولوحان تذكاريان (٩) شواهد
قبر (١٠)

- (١) هي مدخل جامع ، عمر الأسود ، ومدخل مسجد الامام ابراهيم
والمدخل الغربي لفرقة بيت الشهداء في كنيسة مار اشعيا .
- (٢) هي محراب جامع الامام محسن ، ومحرابين من بشر مزار الامام محمد
بن الحنفية ، ومحراب جامع الفخري .
- (٣) هي شباهك الفرقة الغربية في مزار الامام محمد بن الحنفية ، وشباك
جامع النبي جرجيس ، والشبك الشرقي لبيت الخدمة في كنيسة
مار اشعيا .
- (٤) هي طاقة البواب الشرقي في كنيسة شمعون الصفا ، وطاقة غرفة
بيت الخدمة في كنيسة مار اشعيا ، وطاقتان في جامع الفخري .
- (٥) هي عمود مزارام القسمة ، وعمود جامع الامام محسن ، وعمودان في
جامع الامام الهادي ، وعمودان في المجاز الشرقي ولخرفي الفناء بمرقد
الشيخ فكري ، وعمود جامع الفخري ، وعمود كنيسة مار اشعيا .
- (٦) هي افريز كل من : مسجد الكوازيين ، ومزار الامام محمد بن الحنفية
وجامع جشميد ، ومزارام القسمة ، وجامع الامام محسن ، وكنيسة
مار اشعيا .
- (٧) هما شريط جامع العباسي ، وشريط سور الموصل .
- (٨) هما لوح باب الصراقي ، ولوح مزار الامام علي الهادي .
- (٩) هي (٣) شواهد في كنيسة شمعون الصفا ، وشاهدا كنيسة مزار
اشعيا ، وشاهدا قبر المهراني .

ودخل ضمن الآثار السابقة (١٥) أمرا اكتشفتم عن طريق الحفر والتقيب تشتمل على مدخلين (١) ، وسحرايين (٢) ، وشباك واحد (٣) ، (٥) أعمدة (٤) ، وأفريزين زخرفيين (٥) ، وشريط كتابي واحد (٦) ، وشاهد حسن لقبرين (٧) .

والدراسة الميدانية الأثقة المذكور لم تقتصر على مدينة الموصل وبهاارة المتاحف ، بل شملت المواقع المجاورة للمدينة ، ومناطق العراق الأخرى كأربيل وسنجار وسامراء وفداد للتعرف على الآثار المعاصرة لفترة بحثنا ، كذلك انتهرت فتوة د راستي بالقاهرة لزيارة المواقع الأثرية وشاهدة نقائسها وقد أفدنا من ذلك كله في الدراسة المقارنة .

ولضرورات البحث ووجوب تعيين مواقع الآثار التي ضمت الآثار المدروسة أعددت خريطة أثرية لمدينة الموصل ثبت عليها جميع تلك المواقع الواردة في الدراسة (رسم ٢٣) .

وكت أدريس كل اثر دراسة شاملة المت بكافة النواحي من أثرية وعملية وزخرفية وكتابية ، مع أحداث المقارنة بينها وبين ما يمثليها من مخلفات أثرية في العراق والمناطق الأخرى في العالم الاسلامي ، وللوقوف

-
- (١) هما مدخل مسجد الامام ابراهيم ، والمدخل الغربي لبويع الشهادة في كنيسة مار اشعيا . وهو من جامع النور
 - (٢) هما سحرايين بمزار الامام محمد بن الحنفية .
 - (٣) هو شباك الفرقة الصربية في مزار الامام محمد بن الحنفية .
 - (٤) هي اعمدة مزار ام التهمة ، وجامع الامام محسن ، وسجائر مرقد الشيخ فتحي وعود كنيسة مار اشعيا .
 - (٥) هما افريزي مزار الامام محمد بن الحنفية ، كنيسة مار اشعيا .
 - (٦) هو شريط جامع الصبا .
 - (٧) هما شاهدي قبرين من كنيسة مار اشعيا .

على مدى أصالتها أو اقتباسها أو تطويرها ومدى تأثير بعضها على البعض الآخر.

✓ ولم تقتصر الدراسة على الآثار الجديدة التي اكتشفتها نتيجة المسح الميداني، وإنما تناولت الآثار التي تمضى لها الهامون من قبل، لأن دراسة معظمها كانت متضمنة لم توفها حقها في الكشف عن خصائصها ومميزات الفنية، بل إن قسما منهم اكتفى بقراءة نصوصها وحدها ولم يوفقوا في ذلك في أغلب الأحيان، كما اعتدت على التحليل العلمي في نقد الآراء الواردة السابقة في الفرجح أو النقي أو الاثيان بآراء جديدة مدعمة بالأدلة والبراهين المنطقية.

✓ وعلى الرغم من كثرة الآثار الرخامية الواقعة ضمن فترة بحثنا فإن المورخ منها كانت أشكته قليلة، ومن هنا بذلت جهدى وأستخدمت طريقة الدراسة المقارنة لمناصر الأفكار غير المورخة في الموصل بمناصر ماثلتها في مخلفات أثرية أخرى ثابتة التاريخ، سواء أكان ذلك في الموصل أم في العراق أم في مناطق أخرى من العالم الاسلامي.

✓ وحظيت الجواب الأثرية باهتمامى إذ صححت كثيرا من القاييس وبعض التخطيطات المعمارية السابقة، ومن أشكته ذلك إعادة تخطيط تساج العمود الأيمن لمحراب صلى الشافعية في الجامع النوري الذي قام هريزفيلد بتخطيطه، إذ كان على غير حقيقته من ناحية القياسات وطبيعة الزخارف حيث أعطاه عرضا على حساب طوله، كما خال التعرق النخيلى المتخذ على عناصر الزخرفية نوا من حبات اللؤلؤ أو المسبحة (١)

وربما يظن أن هذا التحور بسيط ولكن له حساب من الوجهة الفنية ،
وذلك لأن التمزيق النحولي بعد تأثيرا هيكليا ^(١) ، بينما حبيبات
السبحة تعد تأثيرا ساسانيا ^(٢) ، كما اوضح لي ان هيرفيلد قد وقع في
بعض الهفوات لدى تخطيطه مرقع الشيخ فتحت عدد اعمدة المصلح
من نوع واحد (رسم ٣٤) في حين اوضح لي عند دراستها انها ذات انواع
خمس ^(٣) .

كذلك تتعلق الفاحية الاثرية باعادة تقويم لبعض الآثار المعمارية
فقد تبين لي أن الهياكل الحالية لبعضها لا تشمل الهياكل الاصلية التي كانت
عليها ، وانما تقوضت على مر الزمن وأعيد تركيبها في الفترة الاخيرة ، ولكن
بصورة مرتبكة وناقصة ، وينطبق ذلك بصورة خاصة على مداخل مزار الامام عبد
الرحمن ، وكنيسة الطرودين ، ومزار الامام محمد بن الحنفية ، ومزار الامام
يحيى بن القاسم ، ويدخل المصلى الشريف في جامع جشيد ، ويدخل مصلح
الرجال والنساء في كنيسة شمعون الصفا ، ويدخل الرجال بيت الخدمة
والهيكل الجنين بيت الشهداء والنساء في كنيسة مارا شميا ^(٤) ، ومحراب
جامع الامام محسن ^(٥) ، وطاقت البراقى الشرقى بيت الخدمة وبيت
الشهداء في كنيسة شمعون الصفا ^(٦) ، والمحو الايمن لمحراب مصلح

(١) د. فريد شافقي : رخارف وطرز سامرا ، ص ٢٠
(٢)

(٣) تناولنا ذلك في دراسة اعمدة المرقع المذكور في الفصل الرابع من الباب
الثاني في الصفحات : ٧٠٨ ، ٧٠٩ ، ٧٨٤ ، ٧٨٥ .

(٤) تعرضنا الى ذلك لدى دراسة المداخل المذكورة في الفصل الاول في الباب
الثاني في الصفحات : ٤٤٠ - ٤٤٤ ، ٤٤٧ ، ٥٠٥ - ٥٠٧ ، ٥١٦ ،
٥١٨ ، ٥٢٠ ، ٥٢٣ ، ٥٣٥ ، ٥٣١ ، ٥٣٣ ، ٥٤٠ ، ٥٤٢ ،
٥٥٠ ، ٥٥١ ، ٥٥٣ - ٥٥٦ ، ٥٥٩ ، ٥٦٢ ، ٥٦٧ .

(٥) اوضحنا ذلك عند دراسة المحراب المذكور في الفصل الثاني في
الباب الثاني في الصفحة ٥٧٠ ، ٥٧١ .

(٦) تناولنا ذلك عند دراسة الطاقات المذكورة في الفصل الثالث في الباب
الثاني في الصفحات : ٦٦٠ ، ٦٦٣ ، ٦٦٤ ، ٦٦٨ - ٦٧٠ .

الحنفية بالجامع النوى . (٥)

وقد تمكنت من إعطاء الصورة الحقيقية للهيئة التي كانت عليها الآثار المذكورة منذ الأصل ، واعتمدت في ذلك على نوع القطع الرخامية المركبة منها ، والمميزات الفنية السائدة في ذلك الوقت ، ونوع الزخارف والكتابات ، ووضعية الآثار في الكتلة على أطرافها ، كما وفقت إلى معرفة القطع الرخامية الحديثة المكملة بها .

ولابد لنا ، ونحن في مجال تقييم الآثار المعمارية ، أن نشير إلى أن أجزاء بعض الآثار قد تهدرت فلم أدروسها لإعادة تركيبها بصورة صحيحة معتمداً في ذلك على طبيعة تلك الأجزاء ومقارنتها بما يماثلها في عناصر معمارية أخرى . ومن أمثلة ذلك محراب مسجد الإمام إبراهيم ، وشباك الفرنسة الغربية في مزار الإمام محمد بن الحنفية (٢) . كذلك وجدت بعض القطع المخططة التي كانت تعود في الأصل لمنصر معماري ، ونتيجة للدراسة المقارنة اهتديت إلى نوع المنصر الذي كانت تشتمل ، ومن الأمثلة على ذلك : ثلاث قطع رخامية كانت تمثل أحداها محراباً وأما الباقي ، والثانية محراباً ايلخانيا (٤) ، والثالثة عتبة لشباك أو مدخلا ايلخانيا (٥) .

ولما كانت بعض الآثار قد تكلست عليها أصباغ ذهبية حديثة استعملت بمواد كيميائية في معالجتها والكشف عن ضامتها الفنية ، كما فعلت

(١) تم عرضنا إلى ذلك عند دراسة العمود المذكور في الفصل الرابع من الباب الثاني في الصفحة ٦٢٤ .

(٢) انظر الصور ٥٥٤ ، ٥٥٥ ، ٩٦ ، ٧٠ والرسم ١٠١

(٣) تطرقنا إلى دراسة هذه القطعة الرخامية في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحات ٥٧٦ - ٥٧٩ .

(٤) تعرضنا إلى دراسة هذه القطعة في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحات ٥٨٠ - ٥٨٤ .

(٥) تناولنا هذه القطعة بالدراسة في الفصل الثالث من الباب الثاني في الصفحة ٦٥٨ - ٦٥٩ .

في الكشف عن الحيوانات المدحومة على اطار مدخل جامع عمر الاسود التي خالها البعض في السابق على أنها مجرد رخارف^(١)

وفي مجال التلميم على الرخام ، اكتشفت طريقة التلميم بواسطة الاجر المزلق ، وهذا أضفت طريقة جديدة الى الطريقتين المعروفتين في السابق : طريقة التلميم بواسطة الرخام وطريقة التلميم بواسطة الجبس^(٢)

وتميزت الآثار الرخامية في الموصل بكثرة نصوصها ولا سيما في الفترة الاتاكية ، وقد تناولتها من حيث نوعية الخط والضمون وأسلوب التفسير وأوضح لي بأن الخط الشائع هو الثلث - باستثناء أمثلة قليلة من الخط الكوفي والسرياني^(٣) - وبكنت من حصر نوعين من أولهما : كان على طريقة ابن البواب الذي ساد في العهد الاتاكي ، والفترة الإسلامية الأولى ثم انصرفا بعد حل محل النسخ الثاني : على طريقة باقوت الستمسي في الفترة الإسلامية الثانية ، وقد بينت مميزات كل نوع من ذلك الخط وأزلت اللبس الذي حدث بينه وبين خط النسخ^(٤) .

وتبين لي من خلال دراسة النصوص الأثرية أن (٣٤) نصا منها قرئت في السابق على غير حقيقتها ، مما دعاني الى إعادة قراءتها وتصحيحها وهي نصوص مدخل مزار الامام عبد الرحمن ، ومدخل

(١) بهذا ذلك عند دراسة المدخل المذكور في الفصل الأول من الباب الثاني في الصفحة ٤٩١ - ٤٩٢ .

(٢) تطرقنا الى ذلك في صبيد البحث في الصفحة ٤٠ ، ٣٩ .

(٣) انظر الرسم ١١٩٧ ، ١١٩٨ ، ١٢١٦ ، ١٢١٨ ، ١٢٢٠ ، ١٥٢٧ ، ١٥٣٧ ، ١٧٩٣ ، ١٨٠٠ .

(٤) بهذا ذلك لدراسة كتابات الداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٥١ - ١٦٠ .

حضرة مزار الامام عون الدين ، ودخل الرجال في كنيسة شمعون الصفا^(١)
 ومحراب مزار بلجة على^(٢) ، وشباك حضرة مزار الامام محمد بن الحنفية
 وشباك مسجد الامام ابواهم^(٣) ، وطاقة بيت الخدمة في كنيسة شمعون
 الصفا^(٤) ، وأعدة اربعة صلى الجامع النوري^(٥) ، وشريط افريز حضرة
 مزار الامام عون الدين ، وشريط الرواق الجنوبي في كنيسة شمعون الصفا^(٦)
 واللح التذكاري لسقاية الملك الاشرف ، وشاهد قبر خنزوري ، وسندوقي
 قبر مزار الامام علي الهادي^(٧) .

✓ ولم تكف بتصحيح النصوص السابقة ، وانما حاولنا اكمال بعض النصوص
 الناقصة كما هو الحال في نصوص : افا ريز جامع الامام محسن ، ومزار الامام
 يحيى بن القاسم ، احد الاثا ريز المعروضة بمتحف بغداد ، وأشرطة
 الجامع النوري ومسجد العباس وقرة سواي وسور الموصل ، وأحد شواهد^(X)

-
- (١) لاحظ قراءة نصوص الداخل المذكورة في الفصل الاول من الباب الثاني
 في الصفحات ٤٢٧ - ٤٣٩ - ٤٤٦ - ٤٤٩ - ٥٣٣ .
- (٢) تعرضنا الى نص المحراب المذكور في الفصل الثاني من الباب الثاني
 في الصفحة ٥٩٥ ، ٥٩٧ .
- (٣) لاحظ قراءة نصوص الشباكين المذكورين في الفصل الثالث من الباب الثاني
 في الصفحات ٦٢٤ ، ٦٢٥ ، ٦٣٣ - ٦٣٦ .
- (٤) تطرقنا الى قراءة نص الطاقة المذكورة في الفصل الثالث من الباب الثاني
 في الصفحة ٦٦٣ .
- (٥) تعرضنا الى قراءة نصوص اعدة صلى الجامع المذكور في الفصل الرابع
 من الباب الثاني في الصفحة ٧٦٨ .
- (٦) اوردنا قراءة نصوص الشريطين المذكورين في الفصل الخامس من الباب
 الثاني في الصفحة ٧٩٥ ، ٧٩٦ ، ٨٦٧ .
- (٧) ناقشنا قراءة نصوص الاثار المذكورة في الفصل السادس من الباب الثاني
 في الصفحات ٨٧٣ ، ٨٧٩ ، ٨٨٠ ، ٩٠٦ ، ٩٠٧ .
- (٨) انظر د راستنا لنصوص الاثا ريز والاشربة المذكورة في الفصل الخامس من
 الباب الثاني في الصفحات ٧٩٢ ، ٨٠٦ ، ٨٠٨ ، ٨١٦ ، ٨٤٨ ، ٨٤٩ ، ٨٥٣ ، ٨٥٧ ، ٨٥٩ ، ٨٦٣ ، ٨٦٥ .

قبر كنيسة شمعون الصفا (١) .

✓ والاضافة لما تقدم فقد اكتشفنا (٢٧) نصا جديدا قنا بنشرها وقراءتها
لأول مرة على آثار رخامية مختلفة هي : مدخل جامع عمر الاسود ومسجد الامام
ابراهيم (٢) ومحواب جامع الامام محسن ومحرابى بئر مزار الامام محمد بسمن
الحنفية (٣) ، وشباكى المزار المذكور وجامع النبی جرجیس (٤) ، وشرطة المزار
المعروف عنه والمدسة البدرية وسور الموصل ومسجد العباسي (٥) ، والاسواق
التذكارية للمدرسة النورية وباب العراق ومزار الامام على الهادي (٦) وشواهد
قبر الدار كمالى والدقاق والمهرانى وأبى الملا وكنيسة شمعون الصفا
وما را شميا (٧) .

✓ وقد افادتنا النصوص التى صححناها والتى قنا بنشرها أول مرة
من الافصح عن نواح تاريخية ، وأثرية ، ومطارية ، وأسما مرخمين جدد ،
ومعنى الالقاب الجديدة ، والمعتقدات الاجتماعية .

فبخصوص الناحية التاريخية افادنا النص الوارد فى اللوح التذكاري
لسقاية الملك الاشرف موسى بن الملك المادل الايوبي فى تأكيده
ما اوردته المراجع التاريخية من وجود علاقات طيبة بين الملك المذكور وسائر
الذين تولوا . ان لولا وجود هذه العلاقات لما سمح للملك الاشرف بهؤلاء

(١) لاحظ دراستنا لنص شاهد قبر الكنيسة المذكورة فى الفصل السادس من
الباب الثانى فى الصفحة ٨٨٦ .

(٢) انظر الرسم ٥٠ ، ٥٤ ، ٥٥٣ ، ١٥١٤ ، ١٥١٧ .

(٣) انظر الرسم ٨٤ ، ٩٥ ، ٩٦ .

(٤) انظر الرسم ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٣١٥ .

(٥) انظر الرسم ١١٩٧ ، ١١٩٨ ، ١٢١٦ ، ١٢٢٣ ، ١٢٤١ ، ١٦٥٢ ، ١٦٥٣ .

١٦٨٠ ، ١٦٨١ .

(٦) انظر الرسم ١٣٠٧ ، ١٣٠٨ ، ١٣١٠ .

(٧) انظر الرسم ١٧٥ - ١٧٩ ، ١٣١١ - ١٣١٤ ، ١٣٢٩ ، ١٣٣٠ .

السقاية في اطراف مدينة الموصل^(١) كما أكد لنا النص الكائن على سور المدينة تحت بقايا قبة سراي بإذكرته المراجع في ان بدر الدين لؤلؤ قد قام بتعمير وتوسيع البداية المذكورة ، كما أن النص المذكور بين لنا تسلط بدر الدين لؤلؤ على الامور الفعلية في مدينة الموصل سنة (٦٢٠هـ) على الرغم مما اورد المؤرخون من انه تقلد الامور بصورة رسمية (٦٢١هـ)^(٢) كذلك فان بعض النصوص اماطت اللثام عن أسماء ولاية لمدينة الموصل في العهد الايلخاني لم تتطرق المراجع التاريخية اذكرهم . مثال ذلك احد نصوص محراب بيجه علي (٦٨٦هـ) الذي ورد ضمنه اسم الوالي اسماعيل بن علي بن محمد بن زيد بن علي بن محمد بن ا حمد بن زيد بن عبدالله^(٣) ونص عتبة شباك مزار الامام محمد بن الحنفية الذي ورد فيه اسم الوالي كسطل الدين حيدر بن شرف الدين محمد بن عبيد الله الحسيني^(٤) .

ومن الناحية الاثرية ، فقد وضع أحد نصوص الاثار المروضة في متحف الموصل بمساعدة مكملة الافريز المكتشف من قبل الهيئة الاثرية التابعة لجامعة الموصل ، يدنا على المكان الحقيقي للدرسة البدرية (٦٠٧-٦١٥هـ) وهو المنطقة المحصورة بين موقع بأشطاها وشهد يحيى بن القاسم في الوقت الذي كان يظن البعض أن الشهيد المذكور هو السني كان يمثل بالأصل الدراسة ذاتها^(٥) .

-
- (١) اوضحنا ذلك لدى دراستنا نص اللوح المذكور في الفصل السادس من الباب الثاني في الصفحة ٨٧٤ .
 (٢) بينما ذلك في دراستنا لنص الشريط المذكور في الفصل الخامس من الباب الثاني في الصفحة ٨٦٠ ، ٨٦١ .
 (٣) بينما ذلك عند تطرقنا الى مضمون نص المحراب المذكور في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة ٥٩٧ .
 (٤) تبرزنا الى ذلك عند دراستنا نص الشباك المذكور في الفصل الثالث من الباب الثاني في الصفحة ٦٣٧ .
 (٥) نوهنا الى ذلك في دراستنا لنص الافريز المذكور في الفصل الخامس من الباب الثاني في الصفحات ٨٦٢ ، ٨٦٣ ، ٨١٨ ، ٨٢٠ .

وقد اوضح لنا ارتباطك في ترتيب اعمدة المصلى الرئيسى للجامع النورى
بعد الترميمات الاخيرة ، وتمكننا من اعطاء الصورة الحقيقية لمواقعها الاصلية
بالنسبة لبعضها مستعدين في ذلك الى النصوص القرآنية المدونة عليها (١)
كما أن كلمة (مشهد) الواردة في نص عتبو شباك مسجد الامام ابراهيم
اوضحت لنا أن النهاية كانت مشهدا حتى اواخر العهد الايلخانى ثم تحولت
الى مسجد فيطيمد (٢)

والنسبة للناحية المصارية فقد كشفت لنا نصوص كثيرة في الآثار عن
اسماء شخصيات قامت بامور مهمة في انشاء وتجديد لبعض الجاني ومن
أبرزها بدر الدين لؤلؤ الذى بنى القايه واسمه في نصوص مدخل الحضرة
والدفن والافريز البطلان لجد ران حضرة مزار الامام عون الدين ، علاوة على
شريط سور الموصل وقرة سواى واللوح التذكارى لباب المواب (٣) وعلى بن هاشم
ابن ابي المحاسن الذى وجدنا اسمه مدونا على مدخل مزار الامام محمد بن
الحنفية (٤) ، وأبو المحاسن احمد بن ابي سعيد الذى جاء اسمه على
مدخل الرجال بكلمة شمعون الصفا (٥) وشرف الدين حسين الميهيقى الذى
ورد اسمه على شباك جامع الامام الباهر (٦) ، وأبو هاشم بن على الذى دون اسمه
على شريط افريز حضرة مزار الامام يحيى بن القاسم واللوح التذكارى الكائن فى
اسفل حائط الجدار الخارجى الى يمين الداخل الى الحضرة المذكورة (٧)

(١) بينما ذلك عند راستنا لعمدة المصلى المذكور فى الفصل الرابع من الباب الثانى
فى الصفحة ٧٦٨ ، ٧٦٩ .

(٢) اوضحنا ذلك عند تطرقنا الى نص عتبو الشباك المذكور فى الفصل الثالث من
الباب الثانى فى الصفحة ٦٤٩ .

(٣) انظر الصفحات ٤٥٤ ، ٤٦٠ ، ٨٠٢ ، ٨٦٠ ، ٨٧٠ والرسم ٤٤٢ ، ٤٤٤ ، ١٣٠٨
١٤٢٩ ، ١٤٦٦ ، ١٦٦٩ ، ١٦٧٠ ، ١٧٠٥ .

(٤) انظر الصفحة ٥٠١ والرسم ٥٠٢ ، ١٥٠٩ .

(٥) انظر الصفحة ٥٣٣ والرسم ١٥٢٢ ، ١٥٢٣ .

(٦) انظر الصفحة ٦٢٤ والرسم ٩٨ ، ١٥٩٨ ، ١٥٩٩ .

(٧) انظر الصفحة ٨٠٨ والرسم ١٧٣١ .

كما تمكنا من خلال بعض النصوص من التعرف على شخصيات كان لها دور الاشراف على اقامة المعامير منها :

سعد الدين سنبل بن عبد الله الملكى الهدرى الذى كان مشرفا على اعمال بدر الدين لؤلؤ الحمراية بدلالة ورود اسمه على مدخل مدفن مزار الامام عون الدين وشريط قرقه سراى الكائن على واجهة سور المدينة وباب الحواقي (١) ، والحاجى على بن عبد الله الخجوانى الذى اشرف على بناء سقاية الملك الاشرف الايضى ان ورد اسمه على اللوح التذكارى للسقاية المذكورة (٢) ، وكلها آثار تعود الى العهد الاتاىكى والحاجى ابواهم بن محمد بن حسن قاسم الحطاس الذى اشرف على بناء مزار الامام على الهادى ، ان جاء اسمه فى نص صندوق قبر المزار المذكور فى العهد الايلخانى (٣) .

ومن اسماء المرخصين الجدد الذين اكتشفتهم هوالة مدعجى الذى ورد اسمه على محراب جامع الامام محسن فى العهد الاتاىكى ، وحسن بن يوسف الذى دون اسمه على صندوق مزار الامام على الهادى آف الذكر (٤) .

والنسبة للالقب فعلى الرغم من مناقشتنا جميع ماورد منها ضمن النصوص الاثرية (٥) ، فاننا كشفنا لأول مرة القاب كانت سائدة خلال

- (١) تعرضنا الى هذه الشخصية عند مناقشتنا لنصوص مدخل مدفن المزار المذكور فى الفصل الاول من الباب الثانى فى الصفحة ٤٦٢ ، ٤٦٣ .
- (٢) تطرقنا الى هذه الشخصية عند دراسة واستقنا مضمون نص السقاية المذكورة فى الفصل السادس من الباب الثانى فى الصفحة ١٨٧٤ .
- (٣) تعرضنا الى هذه الشخصية فى دراسة أحد نصوص صندوق القبر المذكور فى الفصل السادس من الباب الثانى فى الصفحة ٩٠٧ .
- (٤) تعرضنا الى هذين المرخصين عند كلامنا عن مرخصى مدبقة الموصل القديمة فى تمهيد البحث فى الصفحة ٤٣ .
- (٥) وردت مناقشتنا للالقب الوارد فى نصوص المخططات الاثرية فى الصفحات : ٤٢٩ - ٤٣٨ ، ٤٥٦ ، ٥٠٣ ، ٦٢٥ ، ٦٣٦ ، ٦٣٧ ، ٧٩٣ ، ٧٩٧ ، ٨٨٩ ، ٨٨٨ ، ٨٨٥ ، ٨٨٢ ، ٨٦٦ ، ٨٦٥ ، ٨٦١ ، ٨٦٠ ، ٨٠٢ ، ٨٩٢ .

المسجدين الاتامكي والابلخاني وبداية المسجد الجلائري منها القاب القطان
 وقسم الدولة والدقاق في المسجد الاتامكي حيث ورد اللقب الأول على مدخل
 مزار الامام محمد بن الحنفية (١) ، والثاني على أحد اقارب المدرسة ليدرية (٢)
 وثالث على شاهد قبر الدقاق ولقبها التديس والسدر من المسجد
 الابلخاني اللذان وردا على شواهد قهركنيسة شمعون السفا ، ولقبها صاحب
 وشمس الدولة في بداية المسجد الجلائري اللذان وردا على شواهد قبرين في
 كنيسة مارأشعيا (٣) .

وبخصوص المعتقدات فقد استعجنا من النص الوارد على اللوح التذكاري
 في مزار الامام علي الهادي ان الدافع لاقامة هذا المزار يرجع الى الرؤى والاحلام
 وربما كان ذلك تمييزا لاقامة معظم مزارات المدينة للائمة العلوية وخاصة الاثنى عشر
 عشيرة (٤)

وما أن الفائدة الرئيسية من وجود المحارب هي تعيين اتجاه القبلة
 على مباني المباني بالنسبة للمنطقة الواقعة فيها ، فقد تمت بتحديد اتجاه
 القبلة للمحارب التي ما زالت قائمة في مواقعها كحراب جامع الامام مصعب
 وجامع الفخري مستعينا في ذلك بـ (البوصلة) (٥)

(١) ناقشنا هذا اللقب عند تعرضنا الى نص المدخل المذكور في الفصل الأول
 من الباب الثاني في الصفحة ٥٥٣ .

(٢) تعرضنا الى هذه اللقب عند استقناص الاقارب المذكور في الفصل الخامس
 من الباب الثاني في الصفحة ٨١٢ .

(٣) اشردنا الى هذا الالقاب عند استقناص نص الشواهد المذكورة في الفصل
 السادس من الباب الثاني في الصفحات ٨٨٢ ، ٨٨٥ ، ٨٨٨ ، ٨٨٩ ، ٨٩٢ .

(٤) بهذا ذلك عند استقناص اللوح المذكور في الفصل السادس من الباب الثاني
 في الصفحة ١٨٧٦ .

(٥) انظر الرسم ١٩٣ ، ١٩٤ .

ولما كانت الادلة المادية تعد احدى الركائز المهمة في البحث
الاثرية فقد دعمت بحثي بالصور الفوتوغرافية للمخلفات الاثرية المدروسة وقد
بلغت (٢٤٨) صورة منها (٢٣٨) صورة ملتقطة من قبل ومن ضمنها
(١٦٦) صورة لنشرها لأول مرة (١).

وما أن الصور الفوتوغرافية لانثى بالفيض المطلوب في معظم الأحيان
لعدم تبيانها المساقط الافقية والقطاعات الرأسية للآثار المعمارية وتحدد بعض
فهارسها . كما انه لا يمكن بواسطتها تتبع المواضيع الزخرفية وناصرها بصورة تامة
فقد اتبعت منهاجاً تحليلياً عملياً في دراسة الآثار التي احتواها البحث مستعدياً
على الرسوم اليدوية التي بلغت (١٨١٧) رسماً ، منها (١٤٧٨) رسماً من
نتائج الفنى والباقي منقولة من مصادر متعددة اشترت اليها في مواضعها من
البحث .

وقد جاءت هذه الرسوم متنوعة وشاملة ، توخيت فيها الدقة العلمية
لكي تؤدي الغاية المعمارية والفنية المرجوة .

فبعض الرسوم كانت توضيحية تبين كيفية استخراج الخوام وتصنيعه
في منطقة الموصل ، علاوة على الادوات المستعملة في ذلك (٢) وبعضها الاخر

(١) اشترت الى الصور التي التقطها بعناية (تصوير الباحث) والنسخ
نشرتها لأول مرة بعناية (تصوير الباحث) ، تنشر لأول مرة) اما الصور
التي نقلتها من مراجع مختلفة فاشترت الى مصدر كل صورة في موضعها

علما بأننا نقلنا بعض الرسوم من مراجع مختلفة افادتنا في الدراسة المقارنة .

وبخصوص الزخارف المنقذة على الخلفات الاثرية عمدت الى رسم الزخرفية باكملها في بداية الامر ليتمكن التعرف على المواضع الزخرفية التي نفذت بواسطتها (١) . وكما اتبعنا الهندسة فيها برسم الأسس التي تبين المسار الذي سلكه الفنان لدى القيام بانجازها (٢) .

ولما كانت الزخارف على انواع : من بارزة ومسطحة وقائمة استخدمت اسلوب التظليل لتبرز تلك الانواع بصورة واضحة .

ولم يقتصر تناولى في رسم الزخارف على المواضع الزخرفية ما وهبنا لها العامة وحدها . وانما حلت جميع العناصر التي تتطلبها الدراسة مع احداث المقارنات الفنية اللازمة بينها وبين ما يطبقها في مختلف الفنون من قديمية واسلامية (٣)

(٤) وبخصوص الكتابات ، شملت رسومات تحليل جميع نصوصها .

(١) انظر الرسم : ٢٥٨ - ٢٦٢ - ٦٨٠ - ٥٧١ - ٥٧٤ - ٥٧٧ - ٥٧٨
٥٨٥ - ٦٨٠ - ٦٨١ - ٦٨٣ - ٦٩٢ - ٦٩٤ - ٧٠٠ - ٧٠٩ - ٧١٣
٧١٧ - ٧٩١ - ١٠٥٣ - ١١٦٦ - ١١٧٠ - ١١٩٨ - ١١٩٧ - ١٢٤٢ - ١٢٦٩
١٢٧١ - ١٢٧٦

(٢) انظر الرسم : ١١٧٢ - ١١٧٤ - ١١٧٦ - ١١٧٨ - ١١٨٥ - ١١٩٩ - ١٢٣٠
١٢٣٢ - ١٢٣٧ - ١٢٣٩

(٣) انظر الرسم : ٥٧٥ - ٥٧٦ - ٥٨١ - ٥٨٤ - ٦٨٤ - ٦٨٩ - ٦٩٥ - ٦٩٩
٧٠١ - ٧٠٤ - ٧٠٦ - ٧٠٨ - ٧١٠ - ٧١٢ - ٧١٨ - ٧١٩ - ٨٩٠ - ١٠٥٤ - ١١٦٥
١١٨١ - ١١٩٦ - ١٢٠٠ - ١٢١٥ - ١٢٧٢ - ١٢٧٥ - ١٢٧٧ - ١٢٨٢
١٣٠٦

(٤) انظر الرسم : ١٣٠٩ - ١٣١٠ - ١٣١٦ - ١٣١٩ - ١٣٢٨ - ١٣٣٨ - ١٣٤٠ - ١٣٦١
١٤٠٣ - ١٤١٠ - ١٤١٨ - ١٤٢٤ - ١٤٢٨ - ١٤٢٩ - ١٤٣٦ - ١٤٤٣
١٤٥٧ - ١٤٥٨ - ١٤٦٢ - ١٤٦٦ - ١٤٦٨ - ١٤٧١ - ١٤٧٦ - ١٤٧٨ - ١٤٨٥
١٤٩٣ - ١٥٠٣ - ١٥٠٨ - ١٥٠٩ - ١٥١٤ - ١٥٢٣ - ١٥٢٧ - ١٥٤١
١٥٤٦ - ١٥٥٩ - ١٥٧٢ - ١٥٨٥ - ١٥٩٥ - ١٦٠٠ - ١٦٠٥ - ١٦١٨
١٦١٥ - ١٦٢٠ - ١٦٢٨ - ١٦٣١ - ١٦٤٤ - ١٦٤٤ - ١٦٤٦ - ١٦٥٢ - ١٦٥٣
١٦٥٣ - ١٦٥٧ - ١٦٦٠ - ١٦٦٦ - ١٦٧٣ - ١٦٨٠ - ١٦٨١ - ١٦٨٦ - ١٧٠٧
١٧١٨ - ١٧٣١ - ١٧٤١ - ١٧٤٤ - ١٧٥٥ - ١٧٦٤ - ١٧٧٤ - ١٧٧٩
١٧٨٧ - ١٧٨٨ - ١٧٩٣ - ١٨٠٠ - ١٨٠٢ - ١٨٠٧ - ١٨١٠ - ١٨١٥

((المصادر والمراجع))

- أولاً - المخطوطات :
- ١ - الأرنؤاسى : أبو بكر أحمد بن محمد بن الحسين (ت ٥٤٤ هـ) .
الديوان ، مخطوط بدار الكتب المصرية تحت رقم ٢٠٤١ أدب .
 - ٢ - ابن ناقبسا : أبو القاسم عبد الله بن محمد بن نائبا بن داود الهندى
(ت ٤٨٥ هـ) .
الجهان فى تشبيهات القرآن ، مخطوط بمكتبة دهر الاسكوريال
فى اسبانيا تحت رقم ١٣٧٦ فى مرقه . ومنه نسخة مطبوره
بمعهد المخطوطات المصريه بجامعة الدول العربيه تحت
رقم ٣٢ بلاغه .
 - ٣ - الطلوسى : أبو محمد بن عبد الله بن السيد الطلوسى (ت ٥٢١ هـ) .
المسائل والأجوه ، مخطوط بمكتبة الاسكوريال باسبانيا
تحت رقم ١٥١٨ لفه .
 - ٤ - السيوطى : جلال الدين عبد الرحمن ابن أبى بكر بن محمد (ت ٩١١ هـ)
اعلام الأريب بحدوث بدهه المعارف ، مخطوط بدار الكتب
المصريه تحت رقم ٣٢ مجامع .
 - ٥ - سولس : نيقولا (ت ١٣١٩ هـ)
مجموع الكتابات المحرره على ابنه ط بده الموصل ، نسخة
مطبوره بمكتبه متحف الموصل تحت رقم ٣٥ منقوله عيسى
المخطوط الاصلى بباريس المرقم Arabe 5142
 - ٦ - العيسى : الحافظ أبو محمد بدر الد بن محمود بن أحمد بن موسى
بن أحمد بن حسن بن يوسف بن محمود المرقب بالعيسى
الحنفى (ت ٨٥٥ هـ) .
عقد الجمان فى تاريخ اهل الزمان يعرف بتاريخ العيسى ،
الجزء الحادى عشر ، نسخة مطبوره فى دار الكتب المصريه
تحت رقم ١٥٨٤ تاريخ .

٧- النحو الموصلى : عبد العزيز بن زيد بن جهمه (ع ٦٩٨ هـ) .
شرح الكافية فى النحو ، مخطوط بمكتبة الأزهر رقم
٧٦٢ نحو .

٨- الهجرى : أبو عبد الله القاسم بن سلام (ع ٦٢٤ هـ) .
الغريب الصنف ، مخطوط بدار الكتب المصرية
رقم ٦١ لفه .

ثانياً : المصادر :

- ١- ابن أبي أصيبعة : مولى الدين أبي العباس أحمد بن القاسم بن خليفة بن يونس السعدي الخزرجي المعروف بابن أبي أصيبعة (ت ٦٦٨ هـ)
- ٢- صيون الأنبا : في طبقات الأطباء ، الطبعة الأولى ، مصر ١٢٩٩ هـ / ١٨٨٢ م
- ٣- ابن الأثير : عزالدین أبي الحسن علي بن محمد بن عبد الكريم الجزري (ت ٦٣٠ هـ) التاريخ الباهر في الدولة الاتابكية في الموصل ، تحقيق عبد القادر طهيات ، القاهرة ١٩٦٣ م
- ٤- الكامل في التاريخ (٩ أجزاء) القاهرة ١٢٩٠ هـ
- ٥- ابن قفري بردي : أبو المحاسن جمال الدين يوسف (ت ٨٧٤ هـ) النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة (١٢ جزءاً) القاهرة ١٣٥٣ هـ / ١٩٣٥ م
- ٦- ابن جبير : أبو الحسين محمد بن أحمد بن جبير (ت ٥٩٩ هـ) رحلة ابن جبير ، القاهرة ١٣٢٦ هـ / ١٩٠٨ م
- ٧- ابن الجوزي : أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد بن علي (ت ٥٩٧ هـ) المنتظم في تاريخ الملوك والأمم (١٠ أجزاء) ، الطبعة الأولى ، حيدرآباد ١٣٥٨ هـ
- ٨- ابن الحاج : أبو عبد الله محمد بن محمد المبدري الفارسي المالكي الشهير بابن الحاج (ت ٧٣٧ هـ) المدخل ، القاهرة ١٣٤٨ هـ / ١٩٢٩ م

- ٨ - ابن الخطيب :
لسان الدين ابو عبد الله محمد (ت ٧٧٦ هـ) .
الاحاطة في اخبار غرناطة (جزآن) حققه وقدم له محمد
عبد الله عنان ، مصر .
- ٩ - ابن خلكان :
ابو العباس حسن الدين احمد بن محمد (ت ٦٨١ هـ) .
وفيات الاعيان وانباء ابناء الزمان (٦ أجزاء) القاهرة
١٩٤٨ م .
- ١٠ - ابن دويعد :
أبو بكر محمد بن الحسن بن دويعد الازدي (ت ٣٢١ هـ) .
جمهرة اللغة / الطبعة الاولى ، محمد رآباد الدكن ١٣٥١ هـ .
- ١١ - ابن السكيت :
ابو يوسف محبوب بن اسحق (ت ٢٤٣ - ٢٤٤ هـ) .
اصلاح المنطق ، شرح وتحقيق احمد محمد فاكرو عبد السلام
محمد هارون ، الطبعة الاولى ، مصر ١٣٧٥ هـ / ١٩٥٦ م .
- ١٢ - ابن الصائغ :
عبد الرحمن يوسف .
تحفة اولي الالباب في صناعة الخط والكتاب ، تحقيق هسلال
تاجي ، تونس ١٩٦٧ م .
- ١٣ - ابن الطقطقي :
محمد بن علي بن طباطبا (ت ٧٠٩ هـ) .
الفخرى في الاقارب السلطانية ، مصر .
- ١٤ - ابن عيشاء :
شهاب الدين احمد بن محمد بن عبد الله .
عجايب القندور في اخبار تيمور ، مصر ١٣٠٥ هـ .
- ١٥ - ابن الفوطي :
(منسوب اليه) كمال الدين عبد الرازق بن احمد الشيباني
(ت ٧٢٣ هـ) .
الحوادث الجامعة والتجارب النافعة في العالم السابعة ،
تحقيق الدكتور مصطفى جواد ، بغداد ١٣٥١ هـ / ١٩٣٢ م .
- ١٦ - ابن منظور :
ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري (ت ٧٠١ هـ) .
لسان العرب (جزأ) نسخة مصورة عن طبعه ببولاق ،
مادة (رخم) .

١٧- ابن واصل :
 أبو عبد الله جمال الدين محمد بن سالم بن نصر الله
 بن سالم بن واصل الطازي القيسي الحميري (ت ٦٩٧هـ)
 طبع الكرب في أخبار بني أيوب ، تحقيق الدكتور جمال
 الدين الشيال ، القاهرة ١٩٥٣م .

١٨- أبو شامة المقدسي : شهاب الدين أبو محمد عبد الرحمن اسماعيل (ت ٦٦٥هـ)
 الروضتين في أخبار الدولتين النورية والملحية ، القاهرة
 ١٢٨٧هـ .

١٩- أبو الفيدا : اسماعيل بن علي بن محمد بن محمد بن عمر بن حسن
 شاهنشاه بن أيوب (ت ٧٣٢هـ) .
 المختصر في أخبار البشر (٤ أجزاء) ، استكمل ١٢٨٦هـ .

٢٠- الأودي : أبو زكريا يزيد بن محمد بن أبياس بن القاسم (ت ٥٣٤هـ)
 تاريخ الموصل ، تحقيق الدكتور علي حبيب ، القاهرة
 ١٣٧٨هـ / ١٩٦٧م .

٢١- البهليكي : أبو الفتح قطب الدين موسى بن محمد بن أحمد قطيب
 الدين اليوناني (ت ٧٢٦هـ) .
 ذيل مرآة الزمان ، الطبعة الأولى ، محمد رأفاد ١٣٧٤هـ /
 ١٩٥٤م .

٢٢- الهلاني : أبو جعفر أحمد بن يحيى بن جابر (ت ٢٢٩هـ)
 فتوح البلدان ، نشره وضع ملاحقه الدكتور صلاح الدين
 الشجد ، القاهرة ١٩٥٧م .

٢٣- البهلي : أبو الفضل محمد بن حسن (ت ٤٧٠هـ)
 تاريخ البهلي ، ترجمه يحيى الخشاب وصادق نشأت
 القاهرة ١٣٧٦هـ / ١٩٥٢م .

٢٤- الثعالبي :

أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي
النيسابوري (ت ٤٢٩ هـ) .

فقه اللغة ، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الأبهاري ، مطبعة
الخطيب شلبي ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٣٥٧ هـ / ١٩٣٨ م

٢٥- —

يحيى الدهر في محاسن أهل العصر ، تحقيق محمد محسن
الدین عبد الحميد ، مصر ١٣٧٧ هـ .

٢٦- الجوهري :

اسماعيل بن حماد (ت ٣٩٣ هـ) .

الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية) ، تحقيق احمد
عبد الفخر عطار ، مصر ، مادة (رخم) .

٢٧- الحصري :

ياقوت شهاب الدين ابن عبد الله الحصري الوبي (ت ٦٣٦ هـ)
معجم البلدان ، الطبعة الأولى ، مصر .

٢٨- الحمصاني :

أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن عبد النعم
صفه جزير ، الاندلس ، جمعه سنة ٨٦٦ هـ . تحقيق لافس
بروفيسال ، القاهرة ١٩٣٧ م .

٢٩- الحنبلي :

أبو الفلاح بن المطاد عبد الحن (ت ١٠٨٩ هـ) .
هذرات الذهب في أخبار من ذهب ، القاهرة ١٣٥١ هـ .

٣٠- رشيد الدين :

فضل الله رشيد الدين بن محمد بن عبد الله بن أبي الخيال البغدادي
(ت ٧١٨ هـ) .

جامع التواريخ (مجلدان) نقله إلى العربية محمد صياد في
نشأت ومحمد موسى هندواوي وفؤاد عبد المعطي السيد
وقدم له يحيى الخشاب ، مصر .

٣١- الزبيدي :

محب الدين أبي الفتح السيد محمد مرفعي الحنبلي الواسطي
(ت ١٢٠٥ هـ) .

تاج العروس وجواهر القاموس طبعه بولاق مادة (رخم) .

- ٣٢- الزمخشري : جلال الله بن عمر (ت ٥٣٨ هـ) .
- ٣٣- أساس البلاغة ، الطبعة الاولى ، مصر ١٢٩٩ هـ / ١٨٨٣ م
- ٣٤- الفائق في غريب الحديث ، تحقيق محمد ابن الفضل
ابراهيم علي محمد الهجوي ، الطبعة الاولى ، القاهرة
١٩٧١ م .
- ٣٥- صوط بن الجوزي : شمس الدين ابن المنذر يوسف بن قزويني التركستاني
(ت ٦٤٥ هـ) .
- ٣٦- ملأ الزمان في تاريخ الايمان محمد رآباد ١٢٢٥ هـ / ١٩٥١ م
- ٣٧- الطيبي : جامع مجاسن كتابه الكتاب ، بيروت ١٩٦٢ م .
- ٣٨- المعاد الاصفهاني : حميد ، القصر ، القسم الموالي ، تحقيق محمد بهجت
الاشي ، بغداد ١٩٦٤ م .
- ٣٩- الغيور آبادي : مجد الدين محمد بن يعقوب القيروزي آبادي الشيباني
القاموس المحيط ، الطبعة الاولى ، مصر ١٣٣٠ هـ .
- ٤٠- القزويني : زكريا بن محمد بن محمود .
- ٤١- آثار البلاد وأخبار العباد ، بيروت ١٣٨٠ هـ / ١٩٦٥ م .
- ٤٢- الطيبي : جمال الدين ابن الحسن علي بن يوسف .
- ٤٣- أنباء الرواة على انباء النحاة ، تحقيق محمد ابن الفضل
ابراهيم ، القاهرة ١٣٦٩ هـ / ١٩٥٠ م .
- ٤٤- القلشندي : احمد بن علي بن ابن الين (ت ٨٢١ هـ)
- ٤٥- صبح الاعشى في صناعة الانبا (١٤ جزء) القاهرة ١٩١٣ م
- ٤٦- ١٩٢٢ م .
- ٤٧- المقدسي : شمس الدين ابن عبد الله محمد بن احمد بن ابن بكسر
المحرف بالشاي والشهير بالمقدسي (ت ٣٢٥ هـ) .

- ٤٢- القسرى :
أحمد بن محمد بن علي القرى الفيومي (ت ٧٢٠هـ) •
الصباح النير والطبعة السابعة • القاهرة ١٩٢٨م •
- ٤٣- الهروي :
أبو الحسن علي بن أبي بكر (ت ٦١١هـ) •
الإشارات إلى معرفة الزيارات • نشر وتحقيق جاثن سورديل
طوبين • دمشق ١٩٥٣م •
- ٤٤- البغوي :
أحمد بن أبي يعقوب بن جعفر بن وهب بن واضح (ت ٢٦٠هـ)

ثالثا - المراجع والمجلات العربية :-(١) المراجع :

١- إبراهيم جمعه (دكتور) :

دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الاحجار في مصر
 في القرنين الثامن والاول للهجرة . مع دراسة مقارنة لهذه
 الكتابات في بقاع اخرى من العالم الاسلامي . القاهرة
 ١٩٦٩ م .

٢- - قصة الكتاب العربية . مصر .

٣- ابو صالح الالفي :

الفن الاسلامي . القاهرة ١٩٦٩ م .

٤- احمد يوسف ومحمد عزت مصطفى :

خلاصة تاريخ الطرز الفخرية والفنون الجميلة بالطبعة
 الثانية ، القاهرة ١٣٦٨ هـ / ١٩٤٨ م .

٥- احمد بن الخطاط الموصلي :

ترجمته الاولياء في الموصل الجديدة ، حققه ونشره سعيد
 الديوب جي ، الموصل ١٣٨٥ هـ / ١٩٦٦ م .

٦- احمد تيمور يادنا :

التصوير عند العرب ، علق عليه واخرجه الدكتور زكي محمد
 حسن ، القاهرة ١٩٤٢ م .

٧- احمد الصوفسي :

الآثار والبيان العربية الاسلاميه في الموصل ، الموصل
 ١٣٥٨ هـ / ١٩٤٠ م .

٨- احمد فكري (دكتور) :

مساجد القاهرة ومدارسها (المدخل) القاهرة ١٩٦١ م .
 المرجع نفسه ، الجزء الاول (العصر الفاطمي) القاهرة
 ١٩٦٥ م .

- الموضع نفسه : الجزء الثاني (المصرا لا يوس) القاهرة
١٩٧٠ م .

٩- المسجد الجامع بالقيروان ، مصر ١٣٥٥ هـ / ١٩٣٦ م .
١٠- احمد قاسم الجمعه :

محارب مساجد الموصل الى نهاية حكم الاتراك ١٦٦٠ هـ
رساله ماجستير مطبوعه على الاله الكاتبه مقدمه لكلية الآداب
بجامعة القاهرة ، القاهرة ١٩٧١ م .

١١- بطريركية السريان الكاثوليك :

بعض آثار مار سينا الشهد ، بيروت ١٩٥٤ م .

١٢- توفيق احمد عبد الجواد :

تاريخ المطاره (١٣ جزء) ، القاهرة ١٩٦٩ م .

١٣- جعفر حسين خصبان (دكتور) :

المراق في عهد الخليل الايلخانيين ٦٥٦ هـ - ٧٣٦ هـ /
١٥٥٨ - ١٣٣٥ م (الفتح والاداره والاحوال الاقتصادية
الاحوال الاجتماعيه) ، الطبعة الاولى بغداد ١٩٦٨ م .

١٤- جعفر الخليلي :

المدخل الى مزرعة المعتبات المقدسه ، الطبعة الاولى
بغداد (١٩٦٥) .

١٥- جمال الدين الشيال (دكتور) :

تاريخ مصر الاسلاميه ، القاهرة ١٩٦٧ م .

١٦- حبيب افندي الايوبي :

خط وخطاطان ، قسطنطينيه ١٣٠٥ هـ .

- ١٧- حسن الباشا (دكتور) :
تاريخ الفن في العراق القديم والطبعة الاولى بالقاهرة
١٩٥٦م
- ١٨- - التصوير الاسلامي في العصور الوسطى - القاهرة ١٩٥٩م
- ١٩- - فن التصوير في مصر الاسلاميه - القاهرة ١٩٦٦م
- ٢٠- - الفنون الاسلاميه والوظائف على الآثار العربيه (٣ أجزاء)
القاهرة ١٩٦٥ م ١٩٦٦م
- ٢١- حسن صادق (دكتور) :
الجيولوجيا والطبعه الثالثه - مصر ١٣٥٠هـ / ١٩٣١م
- ٢٢- حسن عبدالوهاب :
التأثيرات المعماريه بين آثار سوريا ومصر - القاهرة ١٣٨١هـ
١٩٦٢م
- ٢٣- - تاريخ المساجد الاثريه (جزان) - القاهرة ١٩٤٦م
- ٢٤- - حسين عبدالرحيم عليه (دكتور)
الصلاح المحدث للمعاريب المصري في مصر المملكه - رساله
دكتوراه مطبوعه على الاله الكاتبه - مقدمه لكلية الآداب جامعه
القاهرة - القاهرة ١٩٧٤م
- ٢٥- خاشع المعاضيدى :
دراه بنى عقيل في الموصل - بغداد ١٩٦٨م
- ٢٦- خديجه الحدوشي (دكتور) :
ايقنة الصرف في كتاب سيبويه والطبعه الاولى - بغداد
١٣٨٥هـ / ١٩٦٥م
- ٢٧- خليل ابواهم قبطان :
الحباب المراقبه المزخرفه منذ فجر الاسلام حتى القرن
الثامن الهجرى - رساله ماجستير مطبوعه على الاله الكاتبيه
مقدمه لكلية الآداب بجامعة بغداد - بغداد ١٩٧٠م

- ٢٨- داود الجلي (دكتور طبيب) :
الآثار الأركمية في لغة الموصل المامية ، الموصل ١٣٥٤ هـ
- ٢٩- - مخطوطات الموصل ، بغداد ١٣٤٦ هـ / ١٩٢٧ م .
- ٣٠- رشيد الجميل :
دولة الأتابكية في الموصل بعد فساد الدين تركماني
(٥٤١ - ٦٣٩ هـ) ، الطبعة الأولى ، بيروت
١٩٧٠ م .
- ٣١- زكي محمد حسن (دكتور) :
أطلال الفنون الزخرفية والتماثيل الإسلامية ، القاهرة
١٩٥٦ م .
- ٣٢- - فنون الإسلام ، الطبعة الأولى - القاهرة ١٩٤٨ م .
- ٣٣- - الفنون الأيرانية في العصر الإسلامي ، القاهرة ١٩٤٦ م .
- ٣٤- - كنوز الفاطميين ، القاهرة ١٣٥٦ هـ / ١٩٣٧ م .
- ٣٥- سجل معروضات متحف الموصل .
- ٣٦- - سهام ماهر (دكتور) :
الحصير في الفن الإسلامي ، القاهرة .
- ٣٧- - محافظات الجمهورية العربية المتحدة وآثارها الباقية
في العصر الإسلامي ، القاهرة .
- ٣٨- - ساجد مصر وأولياؤها الصالحون ، القاهرة ١٩٧١ م .
- ٣٩- - سميد الدويهي :
إعلام الصناعات المواصلية ، الموصل ١٣٩٠ خ / ١٩٧٠ م .
- ٤٠- - جوامع الموصل في مختلف المصير ، بغداد ١٣٨٢ هـ / ١٩٦٣ م .
- ٤١- - الموصل في العهد الأتابكي ، بغداد ١٣٧٨ هـ / ١٩٥٨ م .
- ٤٢- - سليم عادل عبد الحق وخالد معاذ :
مشاهد دمشق الأثرية ، دمشق ١٣٦٩ هـ / ١٩٥٠ م .

- ٤٤- سليمان الصالح (دس) :
تاريخ الموصل (٣ أجزاء) الجزء الثالث (نفائس الآثار)
بيروت ١٩٥٦ م .
- ٤٥- سنيه نراعه :
ساجد ودول ، القاهرة ١٩٥٨ م .
- ٤٦- اسوادي عبد محمد الرشدي :
أمازه الموصل في عهد بد الدين لؤلؤ (١٠٦٦ - ١٠٦٥ هـ / ١٢٥٩ م)
١٠٦٦ م) الطبعة الاولى بغداد ١٩٧١ م .
- ٤٧- السيد الهاز الحميري (دكتور) :
المنقول ، بيروت ١٩٦٧ م .
- ٤٨- سهيل : هنري
تدمر والشرق (بحث في مصادر الحضارة القديمة) تعريب
الدكتور جورج حداد ، مجلة الموليان السورية ، المجلد ستة
١٩٥١ ، دمشق ١٩٥١ م .
- ٤٩- شكيب ارسلان :
الحلل السندسية في الاخبار والآثار القديمة ، الطبعة
الاولى مصر ١٣٥٨ / ١٩٣٩ م .
- ٥٠- صلاح المبيدي :
التحف المحدثه الموصليه في الحضرة المبيدي ، بغداد
١٣٨٩ هـ / ١٩٧٠ م .
- ٥١- الطرابلسي :
مختار القاموس ، الطبعة الاولى ، مصر ١٣٨٣ هـ / ١٩٦٤ م .
- ٥٢- طه باقر (دكتور) :
مقدمتي تاريخ الحضارات القديمة ، القسم الاول (تاريخ
العراق القديم) الطبعة الثانية ، بغداد ١٣٧٥ هـ /
١٩٥٥ م .

- ٥٣- عباس المزوى (محامى) :
تاريخ العراق بين احتلالين بغداد ١٣٥٣ هـ / ١٩٣٥ م .
- ٥٤- عبد الحسين ملك المبارك (دكتور) :
الزجاجى ومذهبه فى النحو واللغة مع تحقيق كتابه
(اشتقاق اسماء الله) رساله دكتوراه مطبوعه على الاله
الكاتبه ، مقدمه لكليه الآداب بجامعة عين شمس ، القاهره
١٩٧٢ م .
- ٥٥- عبد الرحمن زكى (دكتور) :
القاهره تاريخها واثارها من جوهر الصقل الى الجبروت
المؤرخ القاهره ١٣٨٦ هـ / ١٩٦٦ م .
- ٥٦- -
قلمه صلاح الدين الايوبى وما حولها من اثار القاهره
١٣٩١ هـ / ١٩٧١ م .
- ٥٧- عبد الرازق سميد البغدادى النجفى :
جغرافيه العراق وتاريخه القديم ، النجف ١٣٥٨ هـ
١٩٣٩ م .
- ٥٨- عبد المنزى منزوق (دكتور) :
بين الآثار الاسلاميه فى المالم . الاسكندريه ١٣٧١ هـ
١٩٥٣ م .
- ٥٩- عبدالله امين اغا :
بلد (اسكى موصل) . تاريخها واثارها . الموصل ١٩٧٤ م .
- ٦٠- عبدالله البستاني :
البستان ، بيروت ١٩٢٧ م .
- ٦١- عبد الوهاب محمد علي المدائنى :
الادب فى ظل الدوله التركيه رساله ماجستير مطبوعه
على الاله الكاتبه ، مقدمه لكليه الآداب بجامعة بغداد ،
بغداد ١٩٦٢ م .
- ٦٢- على ابراهيم حسن (دكتور) :
تاريخ الممالك البحريه . الطبعه الثالثه . القاهره ١٩٦٧ م .

- ٦٣- علي مهجت واليهو جابريل :
حفريات الفيضا ط والطبعه الاولى ، القاهرة ١٣٤٧هـ /
١٩٢٨م .
- ٦٤- فاروق المصري (دكتور) وهد الهادي الصايغ (دكتور) :
الجيولوجيا العامه والموصل ١٣٩٤ / ١٩٧٤م .
- ٦٥- فيج رحو (قس) :
ايشوياب برقوسى وكنائسه ، الموصل ١٩٧١م .
- ٦٦- فريد شافعى (دكتور) :
المطاره المصريه فى مصر الاسلاميه ، القاهرة ١٩٧٠م .
- ٦٧- فيليب رفلد (دكتور) واحد سامس مصطفى .
الجندر ظفيه الطبيعيه (فلك ، جيولوجيا ، السطح ، عوامل
التصرية ، النباتات ، الحيوان) الطبعه الاولى القاهرة
١٩٦٩م .
- ٦٨- فؤاد سفر :
تنقيحات واسطه ، القاهرة ١٩٥٣م .
- ٦٩- فؤاد عبد المعطى الصياد (دكتور) :
المفول فى التاريخ ، بيروت ١٩٧٠م .
- ٧٠- فيكتور جرجس عوض الله :
اللوحات الصوره بالمتحف القبطى (الايقونات) مراجعه
الدكتور باهور لبيب ، القاهرة ١٩٦٥م .
- ٧١- كامل اسماعيل (دكتور) :
دراسه أثرية (مسجد أحمد بن طولون) القاهرة .
- ٧٢- كمال الدين سامح (دكتور)
المطاره الاسلاميه فى مصر ، القاهرة .
- ٧٣- - المطارفى ضد الاسلام ، القاهرة ١٩٧١م .

- ٧٤- لجنة المخطوطات والبحوث :
الموسوعة العربية البصرة ، القاهرة ١٩٦٤ م .
- ٧٥- محمد إبراهيم فارس (دكتور) وحسين لطفى عباس (دكتور) والسيد عبد العزيز محمود
علم الجيولوجيا ، القاهرة .
- ٧٦- محمد أمين بن خير الله الخطيب المصري :
معمل الأولياء وشرب الاصفياء من سادات الموصل الحديثاء
تحقيق سميد الديوب جى ، الموصل ١٣٧٦ هـ / ١٩٦٧ م .
- ٧٧- محمد انور شكرى (دكتور) :
العمارة فى مصر القديمة ، القاهرة ١٩٧٠ م .
- ٧٨- -
الفن المصرى القديم منذ اقدم عصوره حتى نهاية الدولة
القديمة ، القاهرة ١٩٦٥ م .
- ٧٩- محمد حماد (دكتور) :
الانشاء والعمارة ، الطبعة الاولى ، القاهرة ١٩٦٤ م .
- ٨٠- -
تخطيط المدن وتاريخها ، الطبعة الاولى ، القاهرة ١٩٦٥ م .
- ٨١- محمد الشاذلى :
أضواء على الافكار الاسلامية ، تونس ١٩٦٦ م .
- ٨٢- محمد صفى الدين (دكتور)
قشوره الارض دراسة جيومورفولوجية ، القاهرة ١٩٥٧ م .
- ٨٣- محمد طاهر الكردى :
تاريخ الخط العربى وآدابه ، القاهرة ١٩٣٦ م .
- ٨٤- محمد عبد الجواد والاصمى :
مصور وتجميل الكتب العربية فى الاسلام وتوايح المصورين
والرسامين من العرب فى المصور الاسلاميه ، مصر
١٩٦٢ م .

- ٨٥- محمد عبد الله عطان :
الآثار الأندلسية الباقية في إسبانيا والبرتغال (دراسة
أثرية) الطبعة الأولى بالقاهرة ١٣٢٥ هـ / ١٩٥٦ م.
- ٨٦- محمد عبد الوهاب الشافعي :
مقدمة في تعليم البلورات والمعادن والصخور الطبيعية
الأولى : القاهرة ١٩٦١ م.
- ٨٧- محمد عز الدين حليم (دكتور) :
علم المعادن بالقاهرة ١٩٦٤ م.
- ٨٨- محمد فريد وحدي :
دائرة معارف القرن الرابع عشر الهجري والمئتين
البيلاذى مصر ١٣٣٣ هـ / ١٩١٣ م.
- ٨٩- محمد مغولى (دكتور) :
وجه الأرض بالقاهرة.
- ٩٠- محمد مرقضى الحسينى :
حكمه الاشتياق في كتاب الاثاق بالقاهرة ١٩٥٤ م.
- ٩١- محمد وهبه :
الزخرفة التاريخية بالقاهرة ١٣٩٢ هـ / ١٩٧٢ م.
- ٩٢- محمود عكوش :
تاريخ ووصف الجامع الطولي والطبعة الأولى بالقاهرة
١٣٤٦ هـ / ١٩٢٧ م.
- ٩٣- محمود فؤاد مرابط :
القدم الجميلة عند القدماء مصر ١٩٥٣ م.
- ٩٤- مدبرية الآثار العراقية :
حفريات سامراء (١٩٣٦-١٩٤٢) بغداد ١٩٤٥ م.

٩٥- منصور على ناصر :
التاج الجايح للأصول في احاديث الرسول (ص) الطبعه
الاولى بالقاهرة .

٩٦- نجاة يونس :
المحارب المراقبة في العصر المماليكي . رسالة ماجستير
مطبوعة على الآلة الكاتبة . مقدمة لكلية الآداب بجامعة
بغداد ١٩٦٩ م .

٩٧- نجيب مختار ابراهيم (دكتور) :
مصر والشرق الادنى القديم ، الطبعه الثانيه ، مصر .

٩٨- نعمت اساميل علام :
فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلاميه ، القاهرة
١٩٧٤ م .

٩٩- فنون الشرق الاوسط القديم ، القاهرة ١٩٦٩ م .
١٠٠- يحيى محمد انور (دكتور) ومحمد العربي فوزي (دكتور) :
الجيولوجيا الطبيعية والتاريخية ، مصر ١٩٦٥ م .

(ب) المجلات والفتايات :

١- احمد فكري (دكتور) :
بدهه المحارب ، مجله الكاتبة المصري ، المجلد ٤ ، العدد ١٤
يناير ١٩٤٩ م .

٢- اسحق عيسكو :
صناعة الرخام في الموصل ، مجله التراث الشعبي ، العدد ٩
بغداد ١٩٧١ م .

٣- اكترم ساطع :
المدرسة الظاهرية في حلب ، مجله الحوليات السورية
المجلد ١٥ لسنة ١٩٦٥ م ، دمشق ١٩٦٥ م .

- ٤- بشير زهدى :
لحمه من الحلى الذهبية القديمة وروايتها في الخط
الوطى بدقى وموتها لاقار الوبع في البلاد العربية
تونس ٨ (٢٩-٢٩ مايو) ١٩٦٢ م ١٩٦٥ م
٥- بشير فرسيه وفاسر النقشبندى :
المحارب القديمة في محف القصر العباسى ببغداد
مجلة سومر المجلد ٧ سنة ١٩٥١ م بغداد ١٩٥١ م
٦- جمال محرز (دكتور) :
الخرف الفاطمى ذوالهريق الممدنى فى مجموعه الدكتور
على ابراهيم باشا مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة
المجلد ٧ مايو (آيار) ١٩٤٦ م القاهرة ١٩٤٦ م
٧- المرايا الممدنية الاسلاميه مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة المجلد
١٥ مايو (آيار) ١٩٥٣ م القاهرة ١٩٥٣ م
٨- الجمهورية العراقية :
تقرير الجمهورية العراقية عما قامت به من أبحاث أدبية
وحفائر وما أصدرته من مؤلفات فى السنوات الثلاث (١٩٦٠
١٩٦٢ م) المؤتمر الرابع للآثار فى البلاد العربية تونس
٨ (٢٩-٢٩ مايو) ١٩٦٣ م القاهرة ١٩٦٥ م
٩- حسن الباشا (دكتور) :
أثر الخط العربى فى الفنون الاوروبية حلقه بحث الخط
العربى القاهرة ١٣٨٨ هـ / ١٩٦٨ م
١٠- الخط الفن العربى الاصيل حلقه بحث الخط العربى
القاهرة ١٣٨٨ هـ / ١٩٦٨ م
١١- طهق من الخرف باسم (غن مولى الحاكم بامر الله) مجلسه
كلية الادب بجامعة القاهرة مايو (آيار) ١٩٥٦ م
القاهرة ١٩٥٨ م

١٢- حسن عبد الوهاب :

الأثار الفاطمية بين تونس والقاهرة ، المؤتمر الرابع
للأثار في البلاد العربية ، تونس ١٨-٢٩ مايو (أيار)
١٩٦٣م ، القاهرة ١٩٦٥م .

١٣- التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، التاريخ والآثار
الحلقة السادسة الأولى ، القاهرة ١٩٦١م .

١٤- الرسومات الهندسية للعمارة الإسلامية ، المؤتمر الخامس
للأثار في البلاد العربية ، بغداد ١٨-٢٨ نوفمبر
(تشرين الثاني) ١٩٥٧م ، القاهرة ١٩٥٨م .

١٥- مباني العمارة الإسلامية في القاهرة ، مؤتمر الأثار في
البلاد العربية ، دمشق صيف ١٩٤٧ ، القاهرة ١٩٤٨م .

١٦- من روائع العمارة الإسلامية في مصر ، المؤتمر الرابع
للأثار في البلاد العربية ، تونس ١٨-٢٩ مايو (أيار) ١٩٦٣ ،
القاهرة ١٩٦٥م .

١٧- خالد الجادر (دكتور) :

المخطوطات المراقبة المرسومة في العصر العباسي ، وزارة
الاعلام والمراقبة ، مهرجان الوسطى ، بغداد ، نيسان
١٩٧٢م .

١٨- خالد مكيان :

مدائن الملوك والسلاطين في دمشق ، مجلة الحوليات
السورية ، المجلد ١ ، سنة ١٩٥١م ، دمشق ١٩٥١م .

١٩- زكي محمد حسن (دكتور) :

حول وحدة الفن في عصور التاريخ المصري (تحت إشراف
الطراز في العجف القبطي) ، مجلة كلية الآداب جامعة
القاهرة ، المجلد ٨ ، مايو (أيار) ١٩٤٦ ، القاهرة
١٩٤٦م .

- ٢٠ - دراسة بغداد في القصور الاسلامي ، مجلة سور والمجلد ١١ ، سنة ١٩٥٥ م ، بغداد ١٩٥٥ م .
- ٢١ - سعيد الديوجي :
جامع التلي جرجيس في الموصل ، مجلس سور ، المجلد ١٢ ، سنة ١٩٦١ ، بغداد ١٩٦١ م .
- ٢٢ - خطط الموصل في العصر الاموي ، مجلة سور ، المجلد ٧ ، سنة ١٩٥١ م ، بغداد ١٩٥١ م .
- ٢٣ - الخراف الرخامة في الموصل ، مجلة سور ، المجلد ٢٠ ، سنة ١٩٦٤ م ، بغداد ١٩٦٤ م .
- ٢٤ - الخراف الرخامة في الموصل ، المؤتمر الرابع للآثار في البلاد العربية ، تونس ١٨ - ٢٩ مايو (آيار) ١٩٦٣ م ، القاهرة ١٩٦٥ م .
- ٢٥ - قلعة الموصل في مختلف العصور ، مجلة سور ، المجلد ١٠ ، سنة ١٩٥٤ م ، بغداد ١٩٥٤ م .
- ٢٦ - سليم عادل عبد الحق :
احاد و تشيد جناح قصر الحور النور في متحف دمشق ، مجلة
الحوارات السورية ، المجلد ١ ، سنة ١٩٥١ م ، دمشق ١٩٥١ م .
- ٢٧ - نظريات في الفن السوري قبل الاسلام ، مجلة الحوارات السورية ،
المجلد ١١ ، سنة ١٩٦١ م ، دمشق ١٩٦٢ م .
- ٢٨ - سليمان مصطفى زبون :
المحارب في المصارف الدينية بالمغرب الاسلامي ، مؤتمر الاقمار
الواحد في البلاد العربية ، تونس ١٨ - ٢٩ مايو (آيار) ١٩٦٣ م ،
القاهرة ١٩٦٥ م .
- ٢٩ - سهيل ياسين الجبوري :
السجاد الايوبي ، مجلة كلية الآداب ، جامعة بغداد ، العدد ٥٦ ،
١٩٦٢ م ، بغداد ١٩٦٢ م .

- ٣٠ - شاكرك حسن محمود :
 الخصائص الفنية والاجتماعية لرسو الواسطي ، وزارة
 الثقافة والارشاد ، بغداد ١٩٦٤ م .
- ٣١ - صبحي الصواني :
 الاطباق السورية في قلعة حلب ، مجلة الحوليات السورية ،
 المجلد ١١ : ١٢ ، سنة ١٩٦١ ، ١٩٦٢ م ، دمشق
 ١٩٦٢ م .
- ٣٢ - طلعت الهادي (دكتور) :
 دراسة للحباب الفخارية المكتشفة في موقع باسطاها في
 الموصل ، مجلة آداب الرافدين ، كلية الآداب بجامعة
 الموصل ، العدد ٤ ، آب سنة ١٩٧٢ م ، الموصل
 ١٩٧٢ م .
- ٣٣ - عبد الرحمن فهمي (دكتور) :
 دراسة لبعض القحف الاسلامية ، مجلة كلية الآداب جامعة
 القاهرة ، مايو ١٩٥٩ ، القاهرة ١٩٦٣ م .
- ٣٤ - عبدالرؤف علي يوسف :
 تحف فنية من عصر المماليك ، مستخرج من مجلة (المجلة)
 العدد ٦٢ ، مارس ١٩٦٢ م .
- ٣٥ - عبدالمعز حميد (دكتور) :
 مطارة الاربعة في تكريت ، مجلة صوير ، المجلد ٢١ ،
 سنة ١٩٦٥ ، بغداد ١٩٦٥ م .
- ٣٦ - عبدالقادر الربحاني :
 الابنية الاثرية في دمشق (دراسة وتحقيق) ، ٣٥ التدريس الجغرافية ،
 مجلة الحوليات السورية ، المجلد ١٥ ، سنة ١٩٦٥ م ، دمشق
 ١٩٦٥ م .

- ٢٧ - فلسفة الجامع الاثني : مجلة الحوليات السورية ، المجلد ١٠ ،
سنة ١٩٦٠ م ، دمشق ١٩٦٠ م .
- ٢٨ - عبد اللطيف ابوهايم (دكتور) :
جلد : مصحف بدار الكتب المصرية ، مجلة كلية الآداب
بجامعة القاهرة ، المجلد ٢٠ ، العدد ١ ، مايو ١٩٥٨
القاهرة ١٩٥٨ م .
- ٢٩ - الوثائق في خدمة الآثار (العصر المملوكي) المؤتمر الثاني
للآثار في البلاد العربية ، بغداد ١٨-٢٨ ، نوفمبر (تشرين
الثاني) ١٩٥٢ م ، القاهرة ١٩٥٨ م .
- ٣٠ - دنان جديدان من وثيقة الأمير صرغتمش : مستخرج من حوليات
كلية الآداب بجامعة القاهرة ، المجلد ٢٨ ، سنة ١٩٦٦ م ، القاهرة
١٩٦١ م .
- ٣١ - دنان الكمان :
علوم كائنات تراها ، المؤتمر الرابع للآثار في البلاد العربية
تونس ١٨-٢٩ ، مايو (أيار) ١٩٦٣ م ، القاهرة ١٩٦٥ م .
- ٣٢ - دنان النبي ونسب صبي :
دراسة أولية من حفريات مقبرة أم حوران وآثارها ، مجلة
الحوليات السورية ، المجلد ٦ ، سنة ١٩٥٦ ، دمشق ١٩٥٦ م .
- ٣٣ - عيسى سلطان (دكتور) :
الدرسة المصرية في التصوير ، أوصاف شخصيات درسه ما بين
النهرين ، وزارة الاعلام العراقية ، مهرجان الواسطي ، نيسان
١٩٧٢ م ، بغداد ١٩٧٢ م .
- ٣٤ - الواسطي (سام وخطاط ومذهب ومؤرخ) : بغداد ١٩٧٢ م .

٤٥ - خرج بمصره جى :

الوكلاء : مجله سورى المجلد ١١ سنة ١٩٥٥ م • بغداد
١٩٥٥ م •

٤٦ - فريد شافعى (دكتور) :

الاخشاب المزخرفة فى الطراز الاموى : مجله كلية الاداب
بجامعة القاهرة • المجلد ١٤ • سنة ١٩٥٦ • القاهرة
١٩٥٦ م •

٤٧ - زخارف مصحف بدار الكتب المصرى ٤ مجله كلية الاداب بجامعة
القاهرة • المجلد ١٧ • مايو سنة ١٩٥٥ • القاهرة ١٩٥٦ م •

٤٨ - زخارف وطرز سامراء : مجله كلية الاداب بجامعة القاهرة المجلد
١٣ • سنة ١٩٥١ • القاهرة ١٩٥١ م •

٤٩ - مميزات الاخشاب المزخرفة فى الطرازين المباسى والفاطمى نسى
مصره مجله كلية الاداب بجامعة القاهرة المجلد ١٦ • مايو سنة
١٩٥٤ م • القاهرة ١٩٥٤ م •

٥٠ - كامل شحانة :

من مآثر نور الدين محمود زكى المبرائيه فى حماه (الجامع النوى)
مجله الحوليات السورية • المجلد ١٥ • سنة ١٩٦٥ م • دمشق
١٩٦٥ م •

٥١ - كامل عباد (دكتور) :

التقيب عن آثار اليمن • مجله الحوليات السورية • المجلد ١٥ سنة ١٩٥١
دمشق ١٩٥١ م •

٥٢ - كمال الدين سامح (دكتور) :

تطور القبة فى المماره الاسلاميه • مجله كلية الاداب بجامعة
القاهرة • المجلد ١٢ • مايو سنة ١٩٥٠ م • القاهرة ١٩٥٠ م •

٥٢- كوركيس عواد :

المدرسة المستنصرية ومجلدات سور والمجلد ١١ سنة ١٩٤٥ م
بغداد ١٩٤٥ م

٥٣- محبو كمال :

روائع الآثار في مصر القديمة ومجلدات سور والمجلد ١٤
سنة ١٩٥٨ م بغداد ١٩٥٨ م

٥٤- محمد أبو الفرج المشي :

الزجاج المصنوع باليمن والذهب بمجلة الحوليات السورية
المجلد ١٨ سنة ١٩٦٨ م دمشق ١٩٦٨ م

٥٥- الفخار غير المطلي في اليهود العربية الاسلاميه المحفوظ في
المتحف الوطني بدمشق مجلة الحوليات السورية والمجلد ١٣
سنة ١٩٦٣ م دمشق ١٩٦٣ م

٥٦- الكثر النحاسي في الوقت من القرن السادس الهجري ومجلد
الحوليات السورية والمجلد ١٨ سنة ١٩٥٨ م دمشق ١٩٥٩ م

٥٧- محمد الفاضل بن عاشور
الآثار المعمورة في الموسي والمؤتمرات الرابع للآثار في البلاد
العربية تونس ١٨-٢٩ مايو (أيار) ١٩٦٣ ، القاهرة
١٩٦٥ م

٥٨- محمد عبد المهيذ مزروق (دكتور)
طراز الاسكندرية ومؤتمرات الآثار في البلاد العربية المنشورة
في دمشق صيف ١٩٤٢ م القاهرة ١٩٤٨ م

٦٠- محمد مصطفى (دكتور) :

شرف الدين الابوان صانع الفخار الحلى في القرن الثامن
الهجري ، مؤتمر الآثار في البلاد العربية المتحدة في دمشق
صيف ١٩٤٢م ، القاهرة ١٩٤٨م .

٦١- مديرية الآثار السورية :

حفريات مديرية الآثار السورية في بصرى ، مجلة الحوليات السورية
المجلد ١٠ سنة ١٩٥١م ، دمشق ١٩٥١م .

٦٢- مصطفى جواد (دكتور) :

الربط البغدادي وآثارها في الثقافة الإسلامية ، مجلة سوسر
المجلد ١٠ سنة ١٩٥٤م ، بغداد ١٩٥٤م .

٦٣- مهدي دويش :

اللقاب على المسكوكات اللخانية ، مجلة سوبر ، المجلد ٢١ سنة
١٩٦٥م ، بغداد ١٩٦٥م .

٦٤- فادي المطار :

المطارة الاندلسية في عصر الموحدين ، مجلة الحوليات السورية
المجلد ١٠ سنة ١٩٦٠م ، دمشق ١٩٦٠م .

٦٥- فن بن نصر في غرناطة (١٢٣٢ - ١٤٩٢م) ، مجلة الحوليات
السورية ، المجلد ٨ ، ٩ سنة ١٩٥٨م ، ١٩٥٩م ، دمشق
١٩٥٩م .

٦٦- فن المطارة الإسلامية ، مجلة الحوليات السورية ، المجلد ٨ سنة
١٩٥٨م ، ١٩٥٩م ، دمشق ١٩٥٩م .

٦٧- ناصر النقشبدي :

صناديق مرقد الائمة في العراق ، مجلة سوبر ، المجلد ٦ سنة ١٩٥٠
بغداد ١٩٥٠م .

- ٦٨ - المدرسه المرجانيه ، مجلس سوره المجلد ٢ ، سنه ١٤٦٦ م بغداد
١٤٦٦ م
- ٦٩ - لاهده عبد الفتاح التميمي :
المراء في رسوم الواسطي ، وزارة الاعلام العراقيه ، مهرجستان
الواسطي ، بغداد نيسان ١٩٧٢ م
- ٧٠ - وصفى زكريا :
الخطوط والآثار في بعض بلاد الشام ، مجله الحوليات السوريه ، المجلد ١
سنه ١٩٥١ م ، دمشق ١٩٥١ م
- ٧١ - يوسف حبي (دكتور) :
كتيبه شخصون الصفا ، مجله ما بين النهرين ، كانون الثاني ، العدد
الاول ، الموصل ١٩٧٣ م
- ٧٢ - يوسف فتون :
دراسة جديده لكتابات الموصل الاثرية ، مجله سوره المجلد ٢٣ ، سنه
١٩٦٧ م ، بغداد ١٩٦٧ م

رابعاً : المراجع والمجلات الأجنبية :١ - المراجع المترجمة :

- ١ - الادارة الدينية لمسلمي آسيا الوسطى وكازاخستان :
أثار الاسلام التاريخية في الاتحاد السوفيتي ، طشقند .
- ٢ - أميري : وولفسر
مصر ولاد النوبه ، ترجمه خلدوسه ومراجعه الدكتور
عبد الطعم ابو بكره ، القاهرة ١٩٧٠ م .
- ٣ - برستك : جيمس هنري
انصار الحضاره (تاريخ الشرق القديم) نقله الى العربيه
دكتور احمد فخري ، القاهرة ١٩٦٦ م .
- ٤ - بول : استانلى لين
طبقات سلاطين الاسلام ، ترجمه للفارسيه عباس اقبال
وترجمه عن الفارسيه للعربيه مكي طاهر الكمبي ، وقابلته
على البصريه بغداد ١٢٨٨ هـ / ١٩٦٨ م .
- ٥ - بيكس : جيمس
الاثار المصريه في وادي النيل ، ترجمه لبيب حبشي وشفيق
فريد ومراجعته الدكتور محمد جمال الدين سرور ، القاهرة
١٩٦٣ م .
- ٦ - جوبيست : مانويل مارينو
الفن الاسلامي في اسبانيا ، ترجمه الدكتور لطفي عيسوي
البديع والدكتور السيد محمود عبد العزيز سالم ومراجعته
الدكتور جمال محمد محرز ، مصر ١٩٦٨ م .

٧- ديمانك : م. ص

الفنون الاسلاميه : ترجمه احمد محمد عيسى : وراجعه
 ومحمد عبدالكثير احمد فكرى : الطبعة الثانية : القاهرة
 ١٩٥٨م

٨- سهيل انير (دكتور) :

الخطاط البغدادي على بن هلال المشهور بابن الهوب
 ترجمه محمد بهجت الاثرى وزير ساسى : بغداد
 ١٩٥٨م

٩- كريستين : آرشر

ايدان فى عهد الساسانيين : ترجمه يحيى الخشاب راجعه
 عبد الوهاب عزام : القاهرة ١٩٥٧م

١٠- لوكانس : الفريشد

المواد والمناحات عند قدماء المصريين : ترجمه الدكتور
 زكى اسكندر ومحمد زكريا غليم وراجعه عبد الحيد احمد :
 القاهرة ١٩٤٥م

١١- مارسيه : جيسويج

الفن الاسلامى : ترجمه الدكتور طيفه بهللى : وراجعه
 عدنان الهبى : دمشق ١٩٦٨م

١٢- مسور : بوث

الاوش الى تموش عليها : ترجمه اساميل حنى :
 بغداد ١٩٦١م

١٣- موسكاتسى : سبتاسو

الحضارات السامية القديمة ، ترجمه الدكتور السيد يحقوب
بكر و راجعه الدكتور محمد القصاص ، القاهرة .

١٤- لاهسى : فودريك . هـ

بولوجيا الحقل ، ترجمه الدكتور فتح الله عوض والدكتور محمد
عبد الوهاب الشناوى والدكتور سليمان محمد سليمان والدكتور
إياد إبراهيم يوسف ومراجعة وتقديم الدكتور محمد نهارهيسم
فارس ، القاهرة .

ب- المراجع الغير مترجمة

1. Abbù (A.N.)
The Ayyûbid Damed Buildings of Syria,
(Ph.D. Thesis. Edinburgh University 1973.) Vol.2.
2. U.A.R. Ministry of Tourism and Antequities, Antiquities
Department ,A guide to the Egyptian Museum (A brief
Description of the principal Monuments).
3. Ahmad (M.)
The Mosque of Amr Ibn Al- as at Fastat, Cairo 1939.
4. Akurgal (E.)
Die Türkei und Ihre Kunstschatzo, Das Anatolien der Frühen
Konigreiche Byzanz die Islamische Zeit, Geneve, 1966.
5. ----- The Art of the Hittites , London 1962.
6. Arnold (T.) and Guillaume (A.)
The Legacy of Islam, 8th. Ed, 2 vols, London 1966.

7. Auboyer (J.) and Goepper (R.),
The Oriental world, 1st Ed., London 1967.
8. Baalbaki (M.)
Al-Mawrid, Dar El-Ilm- Malayan (971).
9. Bates (R.L.) and, Sweet (W.C.)
Geology and Introduction, poston 1965.
10. Geology an Introduction, New York, 1966.
11. Benoit (F.)
Manual D'Histoire L'Art, L'Architecture
Medieval et Moderns, Paris 1912.
12. Manuels D'Histoire L'Architecture, L'Orient
Medional et Moderne Paris 1912.
13. Berchem (V.),
Arabische Inschriften, Leipzig 1909
14. Bell, (G.L.)
Palace and Mosque at Ukhaidir,
Oxford 1914.
15. Berghe (L.V.)
Archéologie DL'Iron Ancient, Leiden 1966.
16. Bignon (L.) Wilkinson (J.V.S.) and Gray (B.)
Persian Miniature Painting, London 1933.
17. Boardman (J.),
Greek Art, London 1964.
18. Bohgat (A.B.)
Publications du Museo Arabe du Caire, La Ceram'que
Musulmane de L' Egypte, Le Caire 1930.

19. Blochet (E.)
Les Illuminures de Menuscrites Orientaux.
20. Branson (E.B.)
Introduction to Geology, London 1952.
21. Brentjes (B.)
Von Schanider bis Akkad, Berlin 1968.
22. Briggs, (M.S.)
Muhammdan Architecture in Egypte and Palestine,
Oxford 1924.
23. Cahen (C.), L'Islam des Origines au Début de l'empire
Ottoman Histoire Universelle 14, Bardas, Frankfurt
1970.
24. Ceram (G.W.) A picture History of Archaeology, 2nd .
Ed., London 1958.
25. ----- Gods, Graves and Scholars, The story of Archaeology
1st. Pub., London 1952.
26. Charlesworth (J.K.), Historical Geology of Ireland, 1st
Ed., London 1963.
27. Chamouk (F.) Greek Art. London 1966.
28. Chilingar (G.V.), Bissall (H.J.) and Fairbridge (R.W.),
Developments in Sedimentology (Q.B.),
Carbonate Rocks, Physical and chemical Aspects, New
York 1967.
29. Creswell (K.A.C.), A short Account of Early Moslim
Architecture, Penguin and pelican Book, 1958.

30. The Moslim Architecture
Greswell(K.A.C.),
of Egupte, Ayyubid and Early Bahrite Memluks, Vol,
11; Oxford,1959.
31. ----- The Work of Sultan Bibers Al-Bundu dari,
L. Caire, 1926.
32. ----- Early Muslim Architecture, Umayyads, Early
Abbasids and Tulunids, 11 vols Oxford 1932-1940.
33. ----- Early Muslim Architecture, Umayyads
A.D. 622-750, Oxford 1969.
34. Contenau(G.) Manuel D'Archeologie Orientale,
Depuis Les Origines Jusqu(A L' Epoque) D'Alexandre,
Vol.111.Paris 1931.
35. ----- Everyday Life in Babyion and Assyria, 3rd Pub.
1959.
36. ----- Every day life in Babylon and Assyria 3rd Pub.
London 1959.
37. Cottrell(L.),The concise Encyclopedia of Archaeology,
Pub. London 1960.
38. ----- Lost Cities, 1st. Pub. London 1957.
39. Dalton(O.M.), Byzantine Art and Archaeology, New York
1961.
40. Devonshire (R.L.) Some Caire Masques and their Panders,
London 1921.

41. Devonshire, Rambles in Cairo, Cairo 1931.
42. Dunbar (C.O.), Historical Geology, 2nd Ed., New York 1963.
43. Emmons (W.H.), Uison (S.A.), Stautfer (G.A.) and Thiel (G.A.) Geology, Principles and processes, 5th Ed., New York 1960.
44. Ettinghausen (R.) Die Türkei und Ihre Kunstgeschichte, Das Anatolien der Frühenkaiserreiche, Byzanz die Islamische Zeit, Geneva, 1966.
45. ———, Arab Painting, Geneva 1962.
46. ———, Les Trésors de l'Asie la Peinture Arab, Geneva 1962.
47. Evans (J.) Art in Mediaeval, France 987-1498, Oxford, 1948.
48. Fago, Arts Arabes, Roma 1909
49. Fares (B.) Livre de la thériaque (publications de l'Institut Français d'Archéologie Orientale Du Caire La Direction de Charles Kuentz, Art Is L'islam. Tome II.
50. Pedderson (M.), Chinese Decorative Art, London 1961.
51. Fiey (J.M.), Mosquée Chrétienne, Beyrouth 1959.

52. Fletcher (B.) A history of Architecture on the comparative Method for students, Craftsmen and amateurs, London 1938.
53. Fiekkort (H.) The Art and Architecture of the Ancient Orient, London 1963.
54. Gabriel (A.) Voyages Archéologiques, Dans la Turquie Orientale, Paris 1940.
55. ——— Monuments turcs D'Anatolie, Tome Deuxieme Amasya-Tokat-sives, Paris 1924, 1931.
56. Gardner (E.A.) The Art of Greece, London, 1925.
57. Gardner (P.) the principles of Greek Art, New York 1938
58. Gayet (A.L.) L'Art Arabe, Paris 1893.
59. Geikie (J.) Structural and Field Geology, 6th Ed. London 1953.
60. Ghirshman (R.) Iran Parthians and Sassanian, France 1962.
61. Golvin (L.), Le Magrib Central à l'Époque des Zirides Recherches d'Archéologie et d'Histoire, Paris 1957.
62. Gray (B.) Persian Painting, SKIRA 1961.
63. Grunmuth (J.T.) Geology for schools 2nd Ed. London 1967.

(968)

64. Grohman, Arabische Paläographie . 11. Teil, Das
Schriftwesen, Die Tapidarschrift, Wien 1971.
65. ——— Origin and early development of Floriated Kufic,
Ars Orientalis vol. 11.
66. Grube (E. J.), The world of Islam, London 1966
67. Hasok, Oriental Rugs an Illustrated Guide, London 1960.
68. Hamid (I. S.) Mesopotamian School and The place of
Painting in Islam, Edinburgh 1969.
69. Harding (G. L.) The Antiquities of Jordan , New Ed.
London ; 1967.
70. Harker (A.) Petrology for students an Introduction to
the study of Rocks under the Microscope, 8th, Ed.,
Cambridge 1962.
71. Hobson (R. L.) Chinese Art, London 1964.
72. Herbert (S. Z.) Rocks and Minerals, New York.
73. Herzfeld (E.) Archaeologisch Reise im Euphrat and Tigris
Gebiet, Berlin 1911-1920.
74. ——— Die Ausgrabungen von Samarra, Berlin, 1927.
75. Hill-(D.) and Graber (D.) Islamic Architecture and
its Decoration A.D. 800-1500, 1st Pub., London 1964

77. Hitte(R.K.) History of Syria, 2nd ,ED., London 1957.
78. Hodges (H.), Technology in the Ancient world 1st. pub. London 1970.
79. Holmes (A.) Principles of physical Geology. 1st .Ed., London 1944.
80. Huot(J.L.) Persia From its origins to the Achaemenids, London 1965.
81. Kendrick (A.F.) catalogue of Textiles from Burying-Grounds in Egypt (G_race-Roman period), London 1920.
82. Kiehl (R.) L'Art del'Islam, Paris 1780.
83. King(L.W.) A history of Sum_rar and Akkad, and account of the early Races of Babylonia From Prehistoric Times to the Foundation of the Babylonian Monarchy, London 1916.
84. ----- A history of Babylon from the foundation of the Monarchy to the persian conquest ,London 1919.
85. Kjellberg (E.)and Saflund, Greek and Roman Art, 1st. pub., London 1968.
86. Kramer (S.N.) History begins at Sum_rar, 2nd Ed., London 1961.
87. ----- The Sumerians (Their History, culture and character), Chicago 1963.

88. Kuhnel(E.) ,Islamic Art and Architecture, 1st. Pub.,
New York 1966.
89. Lane (A.) Early Islamic pottery, Mesopotamia, Egypt
and Persia ,London.
90. Leeds (W.H), Rudimentary Architecture,
London.
91. Lloyd(S.) The Art of the Ancient Near East(Egypt,
Levant, Persia, Assyria, Sumer Anatolia),
Thames and Hudson 1961.
92. Longwell (C.R.) Knapf(A.) and Flint (R.F.) physical
geology, 3rd .Ed. New York 1960.
93. Lucena(L.S.) ,La Alhambra Novisimo Estudio De
Historia Arte, 2nd .Ed. Granada 1920.
94. Luckenbill(D.P.), Ancient Records of Assyria and
Babylonia, New York 1968.
95. Macqueen(J.G.) Babylon 1st. London 1964.
96. Mallowan(M.E.L. Early Mesopotamia and Iran, London
1965.
97. Marcais (G.), L'Art de L'Islam, Paris 1946.
98. May(C.J.D.), How to Identify Persian Rugs and other
oriental Rugs, 6th Pub. London 1964.

99. Migon (G) Manuel D'Art Musلمان, Le's Arts Plastiques et Industrials, Paris 1907.
100. Miller (W.J.) An Introduction physio al Geology, 5th Ed., Toronto 1949.
101. Milles(G.C.), Miharb and Anazah, A study in early Islamic, Iconography, New York 1952.
102. Moortgall(A.) The Art of Ancient Mesopotamia, The Classical Art of the Near East, 1st. Pub. London 1969.
103. Nicole (G.), La Peinture Des Vases Grecs, Paris, 1926.
104. Perrot (A.), Ninavah and Babylon; France 1961.
105. ----- Summer the Arts of Marking, France 1960.
106. Pauty (E.), L'Architecture au Cairo Depuis La Fondation Francaise D'Archeologie Orientale , Le Cair 1936.
107. ----- Musee National de L'Art Arab Catalogue General du musee Arabe Du caire, Les Arts Sculptes Jusqu al' Epoque Ayyoubide Le caire 1931.
108. Percy(G.) History of western Art New York 1961.
109. Perkins(A.L.), The Comparative Archeology of Early Mesopotamia , Chicago 1963.
110. Perrot(G.) Histoire de L'Art Dans L'Antiquite (Egypt, Assyria, phenicia, Judee, Asie Mineure Perse, Grèce), Tome x , La Grèce Archoique La Ceramique D'Athènes, Paris 1914.

110. Pope(A.U.) The Architecture of the Islamic period in
A survey of persian Art, New York 1939.
111. ——— Persian Architecture, 1st Pub, London 1965.
112. Putnam(C.W. Geology, New York 1964.
113. Rastall(R.H.) The Geology of the Metalliferous Deposits,
Cambridge 1923.
114. Read(H.H.) and Walson (J.) Introduction to Geology,
New York 1966.
115. Rice(D.S.) The unique Ibn-Al-Bawwab Manuscript in the
Chester Beatty Library, Dublin 1955.
116. Rice(D.T.) Islamic Art London 1965.
117. ——— The Oxford Excavation, at Hira, Ars Islamica, Vol. 1,
Part 1, New York 1968.
118. Rice (T.T.) The seljuks in Asia Minor, London 1966.
119. Riefstahl(R.M.) Turkish Architecture in Southwestern
Anatolia, Cambridge 1931.
120. Richmond(E.T.) Moslem Architecture 623 to 1516
some causes and Consequences, London 1926.
121. Rivaira(B.T.,) Moslem Architecture, Its origins and
Developments, Edinburgh 1918
122. Pockham(B.) Islamic pottery and Italian Maiolica,
London, 1959.

123. Rogers (J.J.W.) and Adams (J.A.S), *Fundamentals of Geology*, Tokyo 1966.
124. ROSINTAL (J.), *L'origin Des Stalacti tes De L'Architecture oriental*, Paris 1938.
125. Rosse (E.D.) *The art of Egypt Through the Ages*, London 1931.
126. Roux(G), *Ancient Iraq* , Perguin Books 1969.
127. Rowland (B.) *The Art and Architecture of India* 2nd Ed. Penguin Books, 1956.
128. Saggs(H.W.E.) *The Greatness that was babylon (Asketch of the Ancient Civilization of the Tigris- Euphrates valley)* 1st Pub. London 1962.
129. Sauvaget (J.) *La Moquee Omayyade de Medine*, Paris 1947.
130. Schulz(W.) *Die Persisch -Islamische, Miniatural-erei, Ein Beitray Zur Kunstgeschichte Irans*, Leifzig 1914.
131. Scranton (R.L.) *Aesthetic Aspects of Ancient Art*, Chicago 1964.
132. Shafiei(F.) *Simple calyx in Islamio*, Cairo 1957.
133. Shand(S.J.) *The Study of Rocks* ,3rd Ed., London 1951.
134. Siokman (L.) and Soper(A.) *The art Architecture of China*, 2nd Ed., Penguin Books 1960.
135. Shelton (J.S.) *Geoglgly Illustrated*, London 1966.

136. Snodgrass(A.M.) Arms and Armour of the Greeks, 1st. pub., Thames and Hudson 1967.
137. Sorda- (E.) Moorish Spain Cordoba Seville Granada, Canada 1963.
Canada
138. Spook(L.B.) Guide to the study of Rocks, 2nd Ed. New York 1962.
139. Stuart (H.) Companion to Roman History, Oxford 1912.
140. Thomine (J.S.) Le Mausolée Dit de Baba Hatim en Afghanistan. Revue des Etudes Islamiques, Fascicule 2, Paris 1971.
141. Toit (A.L.), The Geology of South Africa, 3rd. Ed., London 1954.
142. Turner(F.J.) and Verboogen (J.) Igneous and Metamorphic petrology, 2nd Ed., New York 1960.
143. Valentine(W.H.), Modern Copper Coins of the Muhammadan States, London 1911.
144. Vottret(I.) Lost Cities, 1st. Pub. London 1957.
145. Wadia (D.N.) Geology of India, 3rd Ed., New York 1966.
146. Walter (T.H.) Petrology, New York 1962.
147. Weill(M.T.D.) Musée National de l'Art Arabe Catalogue Général du Musée Arabe du Caire Les Bois à l'Epiques jusqu'à l'Epoque Mamlouke, Le Caire 1931.
148. Wenger(M.), Greek Master works of Art, New York 1961.

149. Wiet(M.G.) ,Catalogue General, du Musee de L'Art Islamique du Caire, Inscription Historiques surpierre L'Caire 1971.
- Publications du Musee Arabe du Caire,
L'Exposition persane, De 1931; Imp. de L'Institut Francais, D'Archeologie Orientale 1933.
150. Wiet (G.) The Mosques of Cairo, France 1966.
151. ---- Musée National de L'art Arabe, Catalogue General du Musée Arabe du Caire, Steles Funeraires, Tome Dixieme , Le Caire 1939.
152. Wilber (D.W.) The Architecture of Islamic Iran the Ilkanid period, New Jersey 1955.
153. Wiley (J.) And sons physical Geology 2nd .Ed., New York 1960.
154. Willimas(HW.)Turer(F.J) & Gilbert(C.M.), Petrography an Introduction to the study of Rocks in Thin Section, Free Man and Company 1954.
155. Woolly(L.) Mesopotamia and The Middle East, 1st Pub., London 1961.
156. -History Unearthed, A survey of Eighteen Archaeological sites Throughout the World, London 1958.

ج - المجلات :

1- مجلة فكر وفن ، المانيا النهرية ، المجلد ٢١ ، سنة ١٩٧٣ م .

2. Aga-Oglu, The Landscape Miniatures of an Anthology Manuscript of the Year 1398 A.D., Ars Islamica, Vol. 111 New York 1968.

(976)

3. Aga-Oglu, The Preliminary Notes on some persian Illustrated Mss. In the Topkapu Sarayi Muzesi, Ars Islamica Vol. I, New York 1968.
4. Bernheimer(R.), Asosanian Monument in Merovingian France, Ars Islamica, Vol. v. New York 1968.
5. Cotney(J.D.), Egyptian Art in the Collection of Albert Gallatin, Jurnal of Near Eastern Studies, Vol XII, Number 1, January 1953, Chicago 1953.
6. Dimand(M.), Studies in Islamic Ornament, I some Aspects of Omayyad and Early Abbasid Ornament, Ars Islamica, Vol. Iv? New York 1968.
7. El-Basha(H.) The Muqarnas, Its Early use in Islamic Doorways and Towers.
8. ----- The Muqarnas, a Genuine Characteristic of the Islamic Art. Its Early use and Development in Domes.
9. Ettinghausen(R.), Evidence for the Identification of Kashan Pottery; Ars Islamica; vol. lll, New York 1968 .
10. Field (H.) and Prostov(E.), Archaeological Investigations in Central Asia, Ars Islamica., Vol. v. New York 1968.
11. Florence (E.D.), Dated Tiraz in the Collection of the University of Michigan, Ars Islamica, vol. lv, New York 1968.
12. Gabriel(A.) Dunaysir, Ars Islamica, vol I, New York 1968.

13. Hartner(W.) The pseudoplanetary Nodes of the Moons Orbit in Hindu and Islamic Iconographies, Art Islamica, Vol. v., New York 1968.
14. Herzfeld(E.) Damarous Studied in Architecture lll, Ars Islamica, Vol. x1-x11, New York 1968.
15. Abronze pen Case, Ars Islamica ,vol. lll, New York 1968.
16. Kantor(H.-J.), The shoudler Ornament of Near Eastern Lions, Journal of Near Eastern Studies Vol. vl, October 1944, No-4, Chicago 1953.
17. Krumio(J.) Iraq, protection of Cultural Heritages Serial No. 1101/BMS: RDICLT, Unesco: Paris, March 1969.
18. Lamm(G.-J.) Some Mamluk. Embroideries, Ars Islamica, vol. lv, New York 1968.
19. Lechler (G.) The Tree of life in Indo-European and Islamic cultures, Ars Islamica, vol. lv, New York 1968.
20. Leibovition(J.) Gods of Agriculture and Welfare in Ancient Egypt, Journal of Near Eastern Studies n Vol., x11, Number 2, April 1953, Chicago 1953.
21. Lloyd(s-) Tell Uqair, Report on the Excavations Journal of Near Eastern Studies, vol. 11 Number I, January 1943, Chicago 1943.
22. Oppenheim (A.-I.) The Golden Garments of the Gods, Journal of Near Eastern Studies, vol. VIII Number 2, April 1949, Chicago 1949.

23. Pope(A.U.), Some Recently discovered Seldjuk Stucco,
Ars Islamica, Vol. I. New York 1968.
24. Reithinger (G.) Unglazed Relief Pottery From Northern
Mesopotamia, Ars Islamica, Vol. xv xvi, New York 1968.
25. Roes(A.V.), The Lion with Body Markings in Oriental
Arts, Journal of Near Eastern Studies, vol xli, Number
1, January 1953, Chicago 1953.
26. Ruthven(.p.) Two metal Works of the Mamluk period
Islamica, vol, 1, New York 1968.
27. Sarre(V.F.), Die Bronz ekanne des kalifen Murwad.
II im Arabischen Museum in Cairo, Ars Islamica, Vol. I, New
York 1968.
28. Sankalia(H.D.), notes and News, Spouted vessels from
Navda Toli(Madhya Bharat)and Izan ,Antiquity ,vol .
xxix, No 113 March 1955 New York 1955.
29. Schroeder(E.), An Anquamanile and some Implications,
Ars Islamica; vol. v., New York 1968.
30. Schmidt(V.J.H.), Damaste der Mamlukenzeit, Ars Islamica,
vol. , I, New York 1968.
31. Serjeant (R.B.) Material for a History of Islamic Textiles
up to the Mongol Conquest , Ars Islamica, vol. vii, New York
1968.
32. Shafiei(F.) An Early Fatimid Mihrab in the Mosque of Ibn
Tulun Bulletin of Faculty of Arts, Vol. xv, part 2, may
1953, Cairo 1953.

33. Smith(M.B.) The wood Mumber in the Mardjid --I Djami Nain, Ars Islamica, Vol. I lv, New York 1968.
34. -----Material for Acarpus of Early Tranian Iranian Islamica, vol lv, New York 1968.
35. Smith(J.G.) The Matarrah Assemblage, Journal of Near Studies, vol xl, No-1 January 1953, Chicago 1952, Chicago 1952.
36. Strozypowski.
Die Islamesche Kunst Als Problem, Ars Islamica, Vol-I; New York 1968.
37. Tulane(E.) Arepertoire of the Samarran Painted pottery Style, Journal of Near Eastern Studies, January 1944, Vol-111 Number I, Chicago 1944.
38. Yawer(T.R.) The Fartress of Bash- Tibiya, Adab Al-Rafidain, Colleage of Arts Mosul, University, Vol-lv August 1972.

الطاقات	الداخل	
٦٦ - طاقات كنيسة سمعون الصفا	٤٤٧	١ مدخل عيسى الوصي (الغنية)
٦٧١ - طاقة بيت الخدمة في كنيسة مار أسينا	٤٤٥	٢ مدخل مزار عون الدين
٦٧٤ - طاقا جامع الفخر	٤٥٧	٣ مدخل مدفن مزار عون الدين
الاعمدة والبنات	٤٦٥	٤ مدخل كنيسة المار هو ديين
٦٧٣ - اعمدة مصلى الجامع الخوري	٤٨١	٥ مدخل جامع الدمام الباهر
٦٨٧ - عمود مزار ام المتحفة	٤٩١	٦ مدخل جامع عمر الدمام
٦٨٩ - عمود متحف الموصل	٤٩٩	٧ مدخل مزار محمد بن الحنفية
٦٩١ - عمود مزار زيد بن علي	٥٠٩	٨ مدخل مسجد الدمام ابراهيم
٦٩٤ - عمود جامع الدمام حسن	٥١٤	٩ مدخل مزار يحيى بن القاسم
٦٩٦ - عمود جامع الدمام الباهر	٥٢٢	١٠ مدخل جامع جسد جده
٦٩٩ - اعمدة صحن المقيس فقي	٥٣٠	١١ مدخل كنيسة سمعون الصفا
٧١٠ - البنات والاعمدة الفخمة	٥٤٩	١٢ مدخل كنيسة مار اسينا
٧١٧ - اعمدة دوان القباب (الغنية)		
٧٢٦ - اعمدة جامع النبي جبريل	٥٦٩	١ جامع جامع الدمام حسن
٧٢٧ - عمود كنيسة مار اسينا صحن المقيس فقي	٥٧٦	٢ الجامع الدمام بكري المكتشف في مزار ابن الحنفية
الاقاريل الزعفرانية	٥٨١	٣ الجامع الديفاني المكتشف في مزار ابن الحنفية
اولا الاقاريل المتوهمة بالمشقة الكتابية	٥٨٥	٤ محراب جامع الفخر
٧٨٦ - اقاريل جامع الدمام حسن	٥٩١	٥ محراب مزار بنت علي
٧٩٥ - اقاريل مزار الدمام عون الدين	٦٠٥	٦ محراب مزار بنات الحسن
٨٠٤ - اقاريل مزار الدمام يحيى بن القاسم	٦١٤	٧ محراب مسجد الدمام ابراهيم
٨١١ - اقاريل مقدسة بماله بن الوليد		
٨٤٤ - اقاريل مسجد الكوازي بن	٦٢٧	١ مشابله جامع الدمام الباهر
٨٤٥ - اقاريل كنيسة مار اسينا	٦٢٩	٢ مشابله حفرة مزار محمد بن الحنفية
٨٤٧ - اقاريل مسجد المقيس فقي	٦٣٩	٣ مشابله الخربة الفخرية المكتشف في مزار ابن الحنفية
٨٤٩ - اقاريل مزار محمد بن الحنفية	٦٤٢	٤ مشابله مسجد الدمام ابراهيم
ثانيا الاقاريل الى هذه الكتابات	٦٥١	٥ مشابله جامع النبي جبريل
٨٣١ - اقاريل جامع جسد	٦٥٤	٦ مشابله البيت الخدمة في كنيسة مار اسينا
٨٣٣ - اقاريل مسجد تاسم الدمامي	٦٥٨	٧ مشابله او مدخل في الجامع الخوري

صناديق القبور

- ٩٠٤ - صندوق قبر علي الهادي
- ٩١٠ - صندوق حفرة النبي فريسي
- ٩١٤ الخاتمة

مواقف لدكتور في أماني المولى
القدية ودراستها التحليلية

- ٨٢٦ أفريز مزار ام السعوه
- ٨٢٧ أفريز جامع الدمام محسن
- ٨٢٨ الأفريز المعروضة بمكتب الموصل
- ٨٢٩ أفريز مدرسة يد والدين لؤلؤ
- ٨٤٦ أفريز كنيسة مار اسعيا

الشريعة الكتابية

- ٨٤٨ شريط الجامع النوري
- ٨٥٢ شريط جامع العباسي
- ٨٥٦ شريط قره سراي على واجهة السور
- ٨٦٤ شريط سور الموصل
- ٨٦٥ شريط كنيسة شمسون الصفا

الدوائر الإدارية

- ٨٧٤ لوح باب العراق
- ٨٧٤ لوح المدرسة النورية
- ٨٧٢ لوح سفلية الملك الأشرف
- ٨٧٥ لوح مزار الدمام علي الهادي
- ٨٧٧ لوح مزار الدمام يحيى بن القاسم

شواهد القبور وصناديقها

- ٨٧٩ شاهد قبر فخر ورد
- ٨٨٤ شواهد كنيسة شعون الصفا
- ٨٨٧ شاهد كنيسة مار اسعيا
- ٨٩١ شاهد قبر الدقاق
- ٨٩٢ شواهد ومجليات قبر الخلال
- ٨٩٦ شاهد قبر ابو العلا
- ٨٩٨ شواهد ومجليات قبر المهداني
- ٩٠١ شاهد قبر الاركانلي

